Per la preghiera del popolo di Dio

Offrire in bellezza il sacrificio perfetto

Dal sacro edificio al suo corredo iconogragico,
dal suo arredamento alle suppellettili e ai sacri paramenti

"segni e simboli delle realtà celesti"

A servizio della pastorale

LA FAMIGLIA BEATO ANGELICO

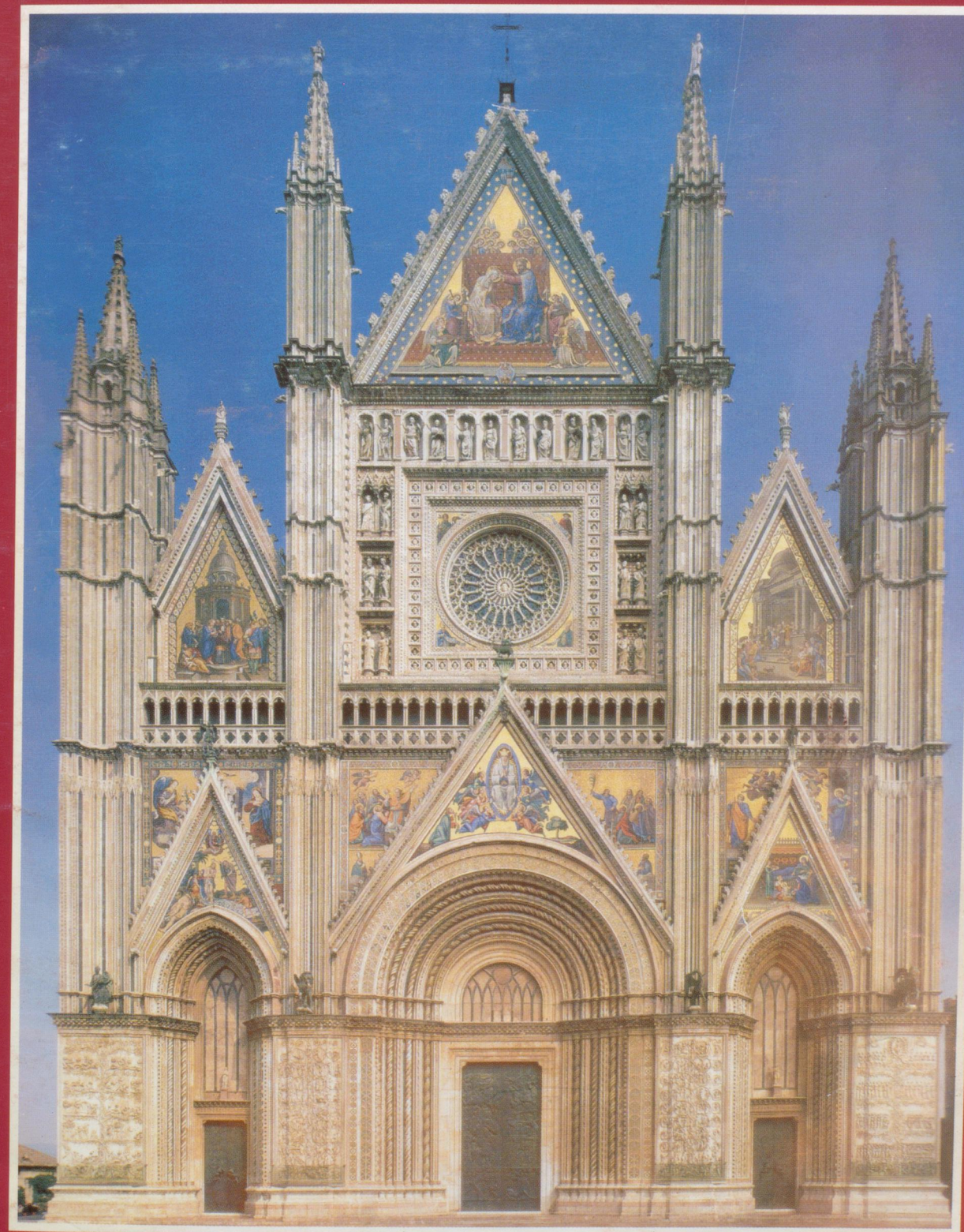
Istituzione diocesana di vita consacrata

ARCHITETTURA PITTURA E SCULTURA
ARTI APPLICATE E I PERIODICI:
ARTE CRISTIANA e *L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA*

dal 1921, *SCUOLA BEATO ANGELICO*

Fondazione di Culto

Viale S. Gimignano, 19 20146 Milano
Tel. 02 48302854/57
Fax 02 48301954
Email: bangelic@tin.it
Sito: www.scuolabeatoangelico.it

ARTE CRISTIANA

ANNO XCIX
865
LUGLIO
AGOSTO
2011

Scuola Beato Angelico
Viale S. Gimignano, 19
20146 Milano

LA BIBBIA DI ORVIETO SULLA FACCIATA DELLA CATTEDRALE

SCULTURA LIGNEA DEL TRECENTO LOMBARDO

AFFRESCHI ITALIANI A BUDAPEST

UN CASO ESEMPLARE DELLA RIFORMA DEL SECOLO XVI A NAPOLI

L'ICONOGRAFIA: ARTE A SERVIZIO DELLA CHIESA

ARTE CRISTIANA

FASCICOLO 865
LUGLIO-AGOSTO 2011
VOLUME XCIX

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE E DI ARTI LITURGICHE
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

Proprietario ed Editore:
Scuola Beato Angelico
Viale S. Gimignano, 19 - 20146 Milano
Telefono 02/48302854-48302857
Telefax 02/48.30.19.54
E-mail: bangelic@tin.it
www.scuolabeatoangelico.it
Direttore responsabile: Valerio Vigorelli

Comitato di Redazione:

Miklòs Boskovits
Anna Maria Brambilla
Maria Antonietta Crippa
Vincenzo Gatti
Timothy Verdon

Comitato Consultivo:

MARIANO APA
Accademia Belle Arti - L'Aquila
PAOLO BISCOTTINI
Direttore Museo Diocesano - Milano
FRANCESCO BURANELLI
Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa - Città del Vaticano
MARCO CHIARINI
Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Firenze
YVES CHRISTE
Universitè de Geneve - Facultè des Lettres Geneve
ARABELLA CIFANI
Direzione Fondazione Pietro Accorsi Torino
SEVERINO DIANICH
Facoltà Teologica dell'Italia Centrale Firenze
UGO DOVERE
Università Suor Orsola Benincasa, Napoli
GIORGIO FOSSALUZZA
Università degli Studi - Verona
JULIAN GARDNER
Università di Warwick
SILVIA MELONI
Soprintendenza Beni Artistici e Storici Firenze
ANTONIO PAOLUCCI
Direttore Musei Vaticani e Gallerie Pontificie - Città del Vaticano
STEFANO RUSSO
Direttore Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiali - Roma
LYDIA SALVIUCCI INSOLERA
Pontificia Università Gregoriana - Roma
ERICH SCHLEIER
Galleria dei Musei Statali di Berlino
MAX SEIDEL
Kunsthistorisches Institut - Firenze
CRISPINO VALENZIANO
Consulta Nazionale Beni Ecclesiali, Roma

© Tutti i diritti riservati

Redazione impaginazione
Scuola Beato Angelico
Videoimpaginazione
MBM Graphic, Milano
Stampa: Briantea - MBM Graphic, Milano

Periodico associato al (CAL)
Centro d'Azione Liturgica
al ISSN: 0004-3400 e all'Unione Stampa Periodica Italiana (USPI)

"Poste italiane Spa - Spedizione in abbonamento postale - DL. 353/2003 (com. In L. 27/02/2004 Art. 1, DCB Milano)"

Storia

Iconografia

Aggiornamenti

In copertina foto dalla pag. 241

Hanno collaborato a questo numero:
Marta Candiani, Marisa Donà e John Young

La Bibbia di Orvieto: iconografia e iconologia dei rilievi sulla facciata della Cattedrale di Orvieto (Parte I)

Andrea Franci

I. Gli alberi sulla facciata orvietana

Tra il 1310 e il 1330 sulla facciata del Duomo di Orvieto viene realizzato un ciclo assai ampio di storie tratte dalla Bibbia. Esse sono disposte su quattro piloni (figg. 1-5)[1]. Il primo di questi è dedicato alla *Genesi*, il secondo alle profezie dell'Antico Testamento (il cosiddetto *Albero di Jesse*), il terzo alla vita di Cristo, il quarto all'*Apocalisse*. Questo è uno degli esempi più notevoli ed estesi di cicli scultorei medievali, arricchito anche di alcune figure estranee alla Bibbia - di Socrate, ad esempio, personaggio la cui presenza non mi sembra fosse stata notata finora, e di altri personaggi celebri dell'antichità, una Sibilla e tre delle Arti liberali[2]. L'aspetto che rende questa facciata straordinaria è l'idea di illustrare le vicende bibliche dalla Genesi all'Apocalisse entro una struttura costituita interamente da alberi[3].

1

Utilizzare il fusto di una pianta per costruirvi attorno un ciclo figurativo di tema biblico è la caratteristica dell'iconografia del soggetto esposto sul secondo pilone, noto appunto come *Albero* di *Jesse*. Nella sua forma più semplice questo albero viene rappresentato da un fusto alla cui base giace addormentato è Jesse, padre del re David, e che culmina con la figura della Vergine e di Cristo. Si tratta delle raffigurazioni di un tema che vuole proporre un riassunto della Storia della Salvezza, e per questo si può considerarlo vera e propria chiave di lettura dell'insieme dei rilievi orvietani[4].

Jesse è il protagonista di una profezia messianica del libro di Isaia: "Un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici[5]. Su di lui si poserà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e di intelligenza, spirito di consiglio e di fortezza, spirito di conoscenza e di timore del Signore."(Is., 11, 1-2). Il primo scrittore cristiano a interpretare il passo di Isaia come una profezia dell'avvento di Cristo è san Paolo nell'Epistola ai romani[6] (15, 12), che lo propone già come una profezia dell'avvento di Cristo. Lo seguirà tutta l'esegetica cristiana, poiché l'esegesi paolina della profezia di Isaia offre la chiave di una lettura cristiana del Vecchio Testamento. Lo esprime chiaramente un commento di Gaspare Mura: "E' il Cristo stesso che da una parte presenta la sua figura come compimento di tutta la Scrittura, e dall'altra relativizza in un certo senso la Legge, che era il nucleo centrale da cui muoveva l'interpretazione giudaica, presentando nel suo annuncio un'interpretazione della scrittura che non passa più per l'interpretazione della Legge, ma per la comprensione della fede nella sua persona"[7].

La lettura paolina del passo di Isaia viene naturalmente sviluppata da vari scrittori. Primo tra tutti Tertulliano, vissuto tra la seconda metà del II secolo e i primi decenni del successivo, il quale dichiara *"An quia*

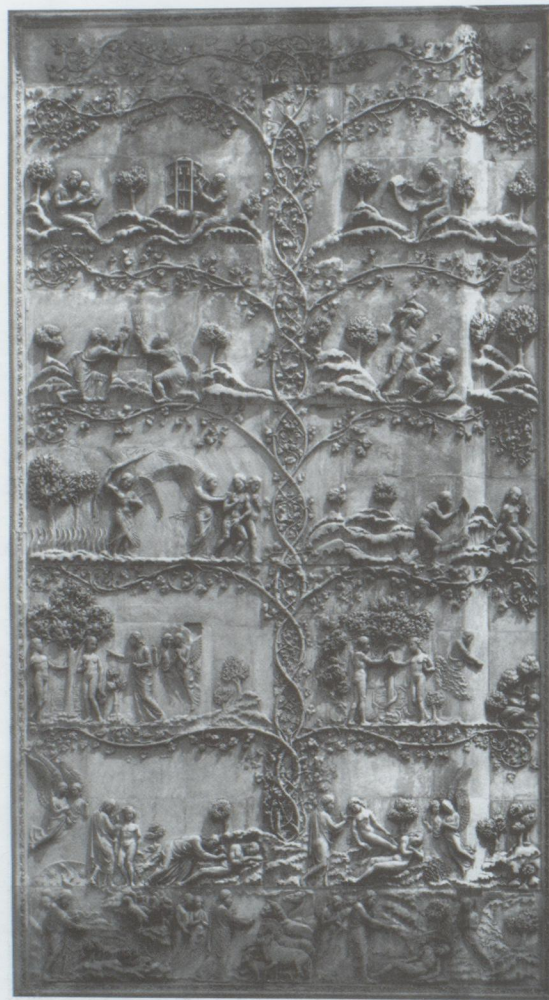
Between 1310 and 1330 the west front of Orvieto cathedral was decorated with Biblical episodes sculpted on the four main pillars, portraying in turn Genesis, *Old Testament Prophecies (the* Tree of Jesse*), the* Life of Christ *and the* Apocalypse. *The most remarkable aspect of the overall design is that the Biblical cycle is represented within a structure made up entirely of trees. The concept of a figurative cycle built around the trunk of a tree derived from the iconography of the second pillar, the* Tree of Jesse.
One of the earliest representations of this subject is found in a codex with the Commentary of Jerome, in a magnificent illumination produced at the monastery of Citeaux. The very first images of the Tree of Jesse were indeed made in the area of Dijon, Citeaux and Clairvaux between 1125 and 1140, in other words during the time and in the places of St. Bernard (1090/91-1153). The most widespread development of the Tree of Jesse derived, however, from the stained glass of the Abbey of Saint-Denis, datable to around 1144 and enriched with elements that even include Roman emperors.
Given the current state of research, we may go no further than to observe that depiction of the Tree of Jesse began in France in Cistercian circles, at a time when St. Bernard wrote repeatedly on the Christological prophecy of the stem of Jesse, and was developed at Saint-Denis under Abbot Suger, who was himself in frequent contact with St. Bernard.

2

3

1. **Cattedrale di Santa Maria Assunta, Orvieto.**

2. **Orvieto, Cattedrale,** ***rilievo del primo pilone.***

3. **Orvieto, Cattedrale,** ***rilievo del secondo pilone.***

ipse est 'flos de virga' prophetae 'ex radice Iesse', radix autem Iesse genus David, virga ex radice Maria ex David, flos ex virga filius Mariae qui dicitur Iesus Christus, ipse erit et fructus? Flos enim fructus, quia per florem et ex flore omnis fructus eruditur in fructum". Tertulliano fa di Davide il personaggio chiave nella sua polemica contro gli eretici: *"si ex lumbis David, quanto magis ex lumbis Mariae ob quam ex lumbis David. Deleant igitur et testimonia daemonum filium David proclamantium ad Iesum, sed testimonia apostolorum delere non poterunt, si daemonum indigna sunt. Ipse imprimis Matthaeus, fidelissimus evangelii commentator ut comes domini, non aliam ob causam quam ut nos originis Christi carnalis compotes faceret ita exorsus est: Liber generaturae Iesu Christi, filii David filii Abrahae"* [8].

Il passo di Tertulliano mostra chiaramente che con la profezia di Jesse s'intendesse provare la discendenza di Cristo da Davide secondo la carne, tema che verrà ripetuto esplicitamente da vari autori nel corso dei secoli successivi[9]. È verso la metà del Duecento che il tema della profezia cristologica e della questione della natura anche umana di Cristo sembra tornare nuovamente attualità; viene ripreso soprattutto dagli scrittori domenicani più importanti. Alberto Magno ribadisce la natura umana di Cristo, Ugo di San Caro e Tommaso d'Aquino fanno loro proprio il ragionamento di Tertulliano, ovvero che la discendenza dalla radice di Jesse serve a sconfiggere gli argomenti degli eretici che negano l'incarnazione di Cristo; e Moneta da Cremona, benché non tratti il tema della profezia cristologica, ribadisce la natura umana di Cristo sulla base della discendenza di Maria da Davide[10]. Così Tommaso d'Aquino insiste a sottolineare che la carne di Cristo era carne umana e che Gesù era vero discendente di Adamo nella '*Expositio super Isaiam ad litteram*', XI, 1-85: "*Cum deberet dicere 'de uirga', dicit de radice ad excludendum duas hereses : una quarum dixit quod Christus non habuit ueram carnem; alia dixit quod Christus habuit ueram carnem, sed illa non fuit propagata ab Adam et a parentibus e aliis sed in beata Virgine a Deo creata*".

Per quanto riguarda la forma di albero che viene data alla radice della profezia cristologica nelle rappresentazione visive, ricordiamo agli inizi Tertulliano, che scrive "il tronco nato dalla radice è Maria", e Ambrogio, il primo a parlare di albero; ma per trovare altri scrittori che lo fanno bisogna arrivare a Stefano da Mureto (o di Thiers), 1048-1124, che come Tertulliano si riferisce al tronco, e quindi ad Adamo di Perseigna (+ 1221), che parla nuovamente di albero[11].

È in un codice con il commento di Gerolamo che si trova una delle più antiche raffigurazione dell'*Albero*

4

5

4. **Orvieto, Cattedrale,** ***rilievo del terzo pilone.***

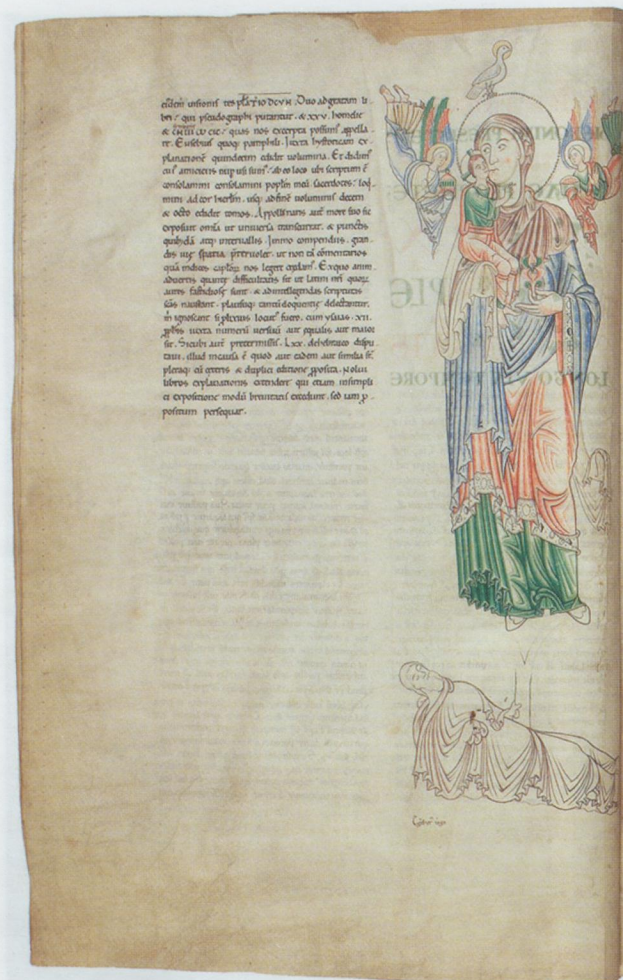
5. **Orvieto, Cattedrale,** ***rilievo del quarto pilone.***

di Jesse (fig. 6)[12]. La miniatura, capolavoro del minio prodotta nel monastero di Citeaux, è databile tra il 1125 e il 1135[13]. Nella cappella di San Giovanni a Le Liget si trova un affresco, databile tra il 1120 e il 1140, che rappresenta l'*Albero di Jesse*, seppure in una maniera particolare[14]. Da una parte infatti abbiamo Jesse con un germoglio, dall'altra la Vergine dalla cui testa nasce Gesù Bambino.

Nella miniatura proveniente da Citeaux (fig. 6) il fusto si innesta su Jesse dormiente e termina con una biforcazione appena accennata; poco sopra si trova una maestosa figura della Vergine con il Bambino nel braccio destro e nel sinistro un germoglio che allude alla profezia di Isaia[15]. In questa immagine Maria assume un carattere centrale che contraddistinguerà le rappresentazioni dell'Albero di Jesse di ambito cistercense; si può quindi per rappresentazioni come questa di *Albero della Vergine*, perché essa stessa ne diviene il tronco[16].

Che il tema illustrato dalla miniatura non sia secondario nell'interpretazione del testo di Gerolamo, risulta evidente proprio dalla raffigurazione che le si trova accanto (f. 5), nell'*incipit*. Essa presenta il profeta Isaia con un cartiglio (fig. 8)[17].

Nella prima parte del cartiglio si trovano i versetti relativi alla profezia di Jesse (*egredietur virga....*), nella parte conclusiva una citazione presa sempre da Isaia (7, 14): "*Ecce virgo concipiet et pariet filium*". Un'altra miniatura illustrante il tema dell'*Albero di Jesse* si conserva nella Biblioteca municipale di Digione, proveniente sempre da Citeaux. Fa parte di un lezionario databile tra il 1130 e il 1140 (fig. 7)[18]. Qui Jesse appare in piedi inserito entro una forma ellittica costituita da due fusti che egli afferra. Al di sopra è raffigurata la Vergine in trono col Figlio, anch'essi in uno spazio nella forma creata dai due fusti. Una iscrizione divisa in due parti ai suoi lati definisce Maria *theotokos*. Jesse è affiancato da una parte da Gedeone e da una raffigurazione che allude alla rugiada che bagna il vello, dall'altra Mosè che riceve la legge; al disopra, accanto a Maria e il Bambino, da un lato i tre fanciulli protetti da un angelo nella fornace e dall'altro Daniele nella fossa dei leoni. La composizione è completata in alto da una colomba aureolata. In entrambe le miniature (figg. 6-7) la colomba, simbolo dello spirito divino, costituisce un elemento che si collega alla profezia di Isaia; motivo questo destinato a scomparire nelle immagini successive dell'Albero di Jesse. Un'altra miniatura che mi sembra utile ricordare qui si conserva nella Biblioteca Municipale di Digione e riprende in maniera semplificata lo schema già visto, con Jesse inserito entro una forma ellit-

tica costituita da due fusti, inclusi nella iniziale "L", e accanto al quale appare l'evangelista Matteo. Secondo Walter Cahn questo manoscritto, proveniente da Saint Bénigne a Digione - connesso con le miniature cistercensi dei primi decenni del XII secolo - è databile tra 1125 e 1135[19].

Le più antiche immagini dell'Albero di Jesse si collocano dunque nell'area geografica di Digione, Citeaux e Clairvaux tra 1125 e 1140, ovvero i tempi e i luoghi di san Bernardo (1090/91-1153)[20]. Che vi sia un legame tra la creazione del nuovo tipo iconografico e l'ordine cistercense mi sembra suggerito anche dalla frequenza con cui il tema della *Radice di Jesse* appare in scritti di san Bernardo e dei suoi seguaci. Nei primi decenni del XII secolo, i primi due scrittori a parlarne dopo quasi quattro secoli di scarso interesse, sono Ruperto di Deutz e, appunto, Bernardo di Chiaravalle. Il primo richiama il tema intorno al 1125 nel commento al Cantico dei cantici, databile verso il 1125 e in '*De gloria et honore*', databile tra il 1125 e il 1127[21]; mentre San Bernardo torna sull'argomento ben cinque volte[22]. Questi riferimenti si trovano nel testo '*In laudibus virginis matris*', databile tra il 1120 e il 1125, nei primi due sermoni sull'*Avvento*, nel secondo sermone sull'*Annunciazione* e nel sermone sul *Cantico dei cantici*, composto tra il 1135 e il 1153[23]. Da questo momento si può dire che il tema della Radice di Jesse ritorna di attualità, soprattutto in ambito di esegetica cistercense: ne parla l'inglese Elredo di Rievaulx nei suoi sermoni su Isaia (1163-4), come pure Adamo, benedettino divenuto cistercense e abate di Perseigne nel 1188, quindi Ugo da Fouilloy, Nicola di Chiaravalle, Ugo da San Vittore e infine Giovanni di Ford.

Sul tema resta ancora fondamentale lo studio di Watson[24], nel quale tra le rappresentazioni dell'Albero di Jesse viene inserita una miniatura che si conserva in un evangeliario della Biblioteca universitaria di Praga ('*Evangeliarium ecclesiae Vysehradensis*', cod. XIV. A. 13.)[25]. Il codi-

6. ***Albero di Jesse*****, Digione, Biblioteca Municipale, ms. 129, f. 4v, miniatura da Gerolamo,** ***Commento su Isaia*****.**

7. ***Albero di Jesse*****, Digione, Biblioteca Municipale, ms. 641, f. 40v.**

ce venne realizzato in occasione dell'incoronazione di re Vladislao II, avvenuta nel 1085, o per celebrare la data di tale avvenimento e comunque entro la fine del XI secolo. In particolare alla carta 4v (fig. 9) si vede Isaia recante un rotulo che avvolge Jesse e nel quale si legge un passo della sua profezia ("*Egredietur virga de radice Jesse et flos eius ascendet et requiescet super eum spiritus domini*"). Accanto al piede del profeta nasce il fusto su cui si posano sette colombe con aureole, che alludono sempre alla profezia di Isaia. In una striscia posta al di sopra dell'immagine si legge: "*Virgula de Iesse p(ro)cedit splendida*". Nella parte superiore della pagina una rappresentazione di Ezechiele e la scritta

8. ***Isaia*****, Digione, Biblioteca Municipale, ms. 129, f. 5, miniatura da Gerolamo,** ***Commento su Isaia*****.**

9. ***Virga Jesse*** **(profezia di Isaia), Praga, Biblioteca Universitaria (*****Evangeliarium Ecclesiae Vysehradensis*****, cod. XIV. A. 13).**

"*Clausa(m) rex porta(m) penetrat que respicit ortum*". Nella pagina precedente (f. 4) vi sono rappresentazioni di Mosè e la scritta "*res miranda viret rubus integer et tam[en] ardet*" e di Aronne, con la scritta "*Contra ius solitu[m] parit arida virgula fructum*". Le pagine ancora prima illustrano la discendenza di Abramo: 2r (da Abramo a Fare), 2v (da Esron ad Abia), 3r (12 profeti), 3v (12 profeti). Secondo Watson, benché Cristo e la Madonna non siano rappresentati, questa è da ritenere una precoce rappresentazione dell'Albero di Jesse[26]. Da parte mia sono convinto che qui si illustri soltanto la Profezia di Isaia, ovvero la '*Virga*', e non l'Albero di Jesse[27]. Ovviamente ci si riferisce alla venuta di Cristo, infatti al di sopra questa immagine si trova una iscrizione (*virgula de Jesse p[ro]cedit splendida flore*) che allude alla interpretazione cristologica del passo di Isaia. Tuttavia la miniatura non è una rappresentazione visiva dell'Albero di Jesse: è solo il citato commento scritto (*virgula de Jesse*) e non l'immagine dipinta che induce a interpretarla come tale. Si tratta quindi di una immagine che rende questo evangeliario simile a quelli di Lorsch o Echternach, in cui si insiste sulla discendenza da Jesse e Davide per sottolineare la sacralità della discendenza dei regnanti[28]. Per questa ragione pure è bene separare le rappresentazioni dell'Albero di Jesse dalle semplici rappresentazioni della profezia di Isaia, la '*Virga*' di Jesse (come quella di Vyšehrad). Un caso analogo presenta anche il rilievo nella chiesa di Notre-Dame-la-Grande a Poitiers (fig. 11), databile entro la metà del XII secolo, in cui si vedono un fusto che germoglia e una colomba.

Ritornando allo sviluppo della forma più diffusa di *Albero di Jesse*, quella la cui iconografia dipende dalle vetrate di Saint-Denis, databili verso il 1144 (fig. 10)[29]. In tale versione dell'Albero di Jesse il fusto non è più dato soltanto dalla Vergine ma anche dagli antenati successivi a Jesse, ovvero i re Davide, Salomone, Roboam e Abia; inoltre ai lati dell'albero trovano spazio dei profeti. A Saint-Denis l'albero viene rappresentato sulla base di quanto già espresso nel passo citato di Tertulliano, che richiamava la stirpe di Davide, ma qui viene arricchito dai re suoi discendenti e dai profeti aggiunti ai lati dell'albero. L'asse centrale, quello che rappresenta la discendenza di Cristo da Jesse, è naturalmente il tema principale, che aveva una tradizione assai antica[30].

Per quanto riguarda la miniatura possiamo ricordare l'Evangeliario di Lorsch, databile tra primo e secondo decennio del nono secolo, dove, al disopra dell'*Incipit* degli argomenti del vangelo di Matteo, vediamo una raffigurazione della *Genealogia di Cri-*

sto che segue da vicino il testo evangelico[31]. Così, se il passo biblico illustra 42 generazioni divise in tre gruppi – da Abramo a Davide, da Davide fino alla Deportazione a Babilonia, da dopo la Deportazione (a cominciare da Jeconia) fino a Cristo – la miniatura mostra Cristo che sovrasta 38 persone distinte in tre gruppi, con Ieconia a capo del gruppo di destra, al centro Davide, a sinistra Abramo[32].

Esiste nel Medioevo anche un altro modo di rappresentare questa genealogia, che si incontra in una famiglia di codici databili tra il IX e il X secolo. Si tratta di testi che illustrano un commento dell'*Apocalisse*, il *Beatus*, dove si trovano estese rappresentazioni grafiche esposte anche in numerose pagine[33]. Quando, nel XIII secolo, si affermerà l'iconografia dell'Albero di Jesse, anche le iniziali dei *Beatus*, abbandoneranno il modello dei secoli precedenti e si ispireranno a quello dell'*Albero di Jesse*, come alcuni codici inglesi della prima metà del secolo XIII[34]. Lo stesso avverrà con illustrazioni del Vangelo di Matteo, come si vede ad esempio già, *in nuce*, nella Bibbia proveniente da Saint Bénigne. Peraltro il tema della *Genealogia di Cristo* esposta in più pagine, quindi secondo le modalità dei *Beatus*, trova spazio anche in altri testi che possiedono una discreta fortuna nella miniatura del XIII secolo, come il *Compendium historiae in genealogiae Christi*, probabilmente di Pietro di Poitiers, che però non si limita a esporre la 'genealogia di Matteo' ma fornisce una ricca messe di dati includendo pure gli imperatori romani.

Come è stato già osservato, la forma dell'*Albero di Jesse*, del tipo di Saint-Denis, riprende la struttura degli alberi genealogici[35]. Ed è ciò che contraddistingue l'Albero a Saint-Denis da quello cistercense. Si può comprendere l'accento posto sulla serie dei re d'Israele (Davide e Salomone) e di Giuda (Roboam e Abia) ricordando le caratteristiche della basilica di Saint-Denis. Questa abbazia simboleggiava l'unità della nazione; dedicata all'apostolo delle Gallie, ne conteneva le reliquie e ospitava le sepolture dei re di Francia, tra cui quella di Ugo Capeto, fondatore della dinastia allora in auge. Dalla fine dell'XI alla metà del XII secolo i regnanti Luigi VI il Grosso e Luigi VII, erano consigliati da Suger, l'abate di questo monastero, che svolgeva anche il ruolo di vicario del re, come successe quando Luigi VII si recò in Terrasanta per la seconda crociata[36]. Secondo Georges Duby, sui volti dei personaggi che compongono la dinastia dei re di Israele e di Giuda si potevano riconoscere quelli dei re di Francia[37]. Questa identificazione si allargò anche ad altre rappresentazioni della serie dei re biblici, non venne percepita soltanto da una élite ma si dimostrò ben nota al pubblico e tale persistette nei secoli successivi. Non a caso nel corso della rivoluzione francese, nel 1793, i re di Israele e di Giuda sulla facciata della Cattedrale di Parigi vennero abbattuti[38]. L'albero di Saint-Denis può quindi essere considerato la rielaborazione da parte di Suger di un tema illustrato per la prima volta a Citeaux, e ciò al fine di glorificare la dinastia capetingia. Allo stato attuale delle ricerche non si può andare oltre l'osservazione che la rappresentazione figurata dell'Albero di Jesse nasce in Francia in ambito cistercense, in un momento in cui san Bernardo scrive più volte della profezia cristologica della Radice di Jesse, e si sviluppa a Saint-Denis nel giro di due decenni grazie a Suger, il quale era sovente in contatto con lo stesso san Bernardo[39].

(1) Tra gli interventi più recenti e approfonditi che riguardano le problematiche della datazione vi è quello di G. TIGLER, *Orvieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata del Duomo di Orvieto. Teologia in figura*, Milano – Orvieto – Firenze 2002, pp. 12-24, che propone una conclusione dei lavori iniziati nel 1310 già verso 1321.

(2) Sull'individuazione di Socrate cfr la mia inedita Tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università di Firenze, anno accademico: *Nuove osservazioni sulle sculture della facciata del Duomo di Orvieto*, 1995/96, pp. 13-14.

(3) Il tema della struttura figurativa che contiene i rilievi è stato trattato finora raramente, sebbene se ne occupi già. L. GRÜNER, *Die Basreliefs an der Vorderseite des Doms zu Orvieto. Marmorbildwerke der Schule der Pisaner*, Lipsia 1858. In anni a noi più vicini E. CARLI, *Le sculture del Duomo di Orvieto*, Bergamo 1947, p. 42, scrive a proposito dei rilievi del primo pilastro: "[la visione dell'albero] è veramente un elemento di unità nella composizione ed armoniosamente riveste il pilastro nell'ampio e solenne espandersi delle sue fronde"; E. CARLI, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965, p. 25; l'autore osserva, riguardo agli alberi del primo pilone, che "Questo motivo bellissimo e del tutto nuovo, che non ha precedenti neppure nella plastica delle cattedrali d'Oltralpe"; M. D. TAYLOR, *The Iconography of the Façade Decoration of the Cathedral of Orvieto*, Princeton 1970, p. 276: "Finally, in laying out the reliefs the masters in charge contrived to draw attention to the unity of the series by organizing the subject-matter of each vines. That the vine is truly meaningful necessary only for the Jesse tree has been demonstrated previously"; F. CERVINI, *Tralci di vita e paradisi di marmo. Per una lettura iconografica della facciata*, in *La facciata del Duomo di Orvieto* ..., cit., 2002, p. 45: "Alberi e tralci abitati, dunque, come motivo pregnante del programma orvietano".

(4) Per una efficace raccolta bibliografica vedi C. LAPOSTOLLE, voce *Albero di Jesse*, in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, Roma 1991-2002, I, 1991, pp. 308-313. Si possono aggiungere: M. G. BALZARINI, voce *Albero di Jesse*, in *Iconografia e Cristianesimo*, diretto da L. Castelfranchi e M. A. Crippa, a cura di R. Cassanelli ed E. Guerriero, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, 2 voll., I, pp. 55-57; J. MANNA, *L'albero di Jesse nel Medioevo Italiano*, 2001, in *Nuovo Rinascimento*, URL: nuovorinascimento; U. ENGELMANN, *Wurzel Jesse - Buchmalerei des Frühen 13. Jahrhunderts*, Friburgo i. B., s.d., p. 2 e M. DAVY, *Initiation a la symbolique romane*, s. l., 1977, pp. 217-218.

(5) Cfr. Is., 11, 1. Davide è figlio di Iesse chiamato anche Isai, cfr. G. BRESSAN, *Isai*, in *Enciclopedia Cattolica*, VII, 1951, p. 235.

(6) Rm., 15, 12. "E di nuovo Isaia dice: Vi sarà la radice di Jesse e colui che sorgerà a comandare alle Genti: in lui le Genti riporranno la loro speranza".

(7) G. MURA, *Ermeneutica e Verità. Storia e problemi della filosofia dell'interpretazione*, Roma 1990, pp. 73-4.

(8) TERTULLIANO, *De carne Christi*, XXI, 5-6; XXII, 7; XXII, 1, in *Apologia del Cristianesimo - La carne di Cristo*, a cura di C. Moreschini e C. Micaelli, Milano 1984, ed.cons. 2008, pp. 448-451, trad. it. di C. Micaelli. "Non lo è, forse, in quanto egli stesso è 'il fiore nato dal tronco della radice di Jesse' secondo le parole del profeta? La radice di Jesse è, infatti, la stirpe di David, il tronco nato dalla radice è Maria, discendente di David, il fiore sbocciato dal tronco è il figlio di Maria, chiamato Gesù Cristo: non sarà lui stesso, dunque, anche il frutto? Il fiore, in effetti è il frutto, perché è attraverso il fiore e a partire dal fiore che ogni frutto assume la forma di frutto" (XXI, 5,6). "Se Cristo è frutto dei lombi di David, a maggior ragione sarà frutto dei lombi di Maria, attraverso la quale è discendente di David" (XXI, 7). "Cancellino pure se vogliono, le testimonianze dei demoni, che gridano 'figlio di David' all'indirizzo di Gesù, ma non potranno cancellare le testimonianze degli apostoli, se quelle dei demoni sono indegne. Primo fra tutti Matteo compagno del Signore, fedelissimo redattore del Vangelo, inizia con le seguenti parole, al solo scopo di rivelarci la discendenza carnale di Cristo: 'Libro della genealogia di Gesù Cristo, figlio di David, figlio di Abramo"(XXII, 1).

(9) Per citare alcuni esempi significativi: AMBROGIO, *Expositionis evangelii secundum Lucam*; III, 8, in *Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis opera*, 11, a cura di M. Adriaen e G. Coppa, *Esposizione del vangelo secondo Luca*, opere esegetiche IX/I, traduzione e cura di G. Coppa, Milano Roma, pp. 244-245; AGOSTINO, in *Psalmum 72 -1*, in *Opere di Sant'Agostino*, a cura della Cattedra Agostiniana presso l'"Augustinianum" di Roma, XXVI, Roma 1970-1971, pp. 822-3. Sempre in Agostino si fa riferimento alla discendenza di Cristo da Jesse, ma senza citare il passo di Isaia, in *Psalmum 54 -3*, 1970-1971, pp. 3-4, 78-79; LEONE MAGNO, *I sermone del Natale Quarto discorso tenuto nel natale del Signore, XXIV*, 4, a cura di A. Valeriani, Roma 1983, p. 63 [450 ca.]; STEFANO DA MURETO (attribuito), in Scriptores ordinis Grandimontensis / Turnhout, *Conclusio uitae Stephani Muretensis auctore Gerardo Iterii*, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis, Sermo de confirmatione, LXXX, seu enucleatione 'Speculi Grandimontis' auctore Gerardo*, a cura di Iohannes Becquet, 1968, p. 404.

(10) ALBERTO MAGNO, *Postilla super Isaiam*, in *Alberti Magni Opera Omnia*, vol. XIX, a cura di F. Siepman, Aschendorff 1952, cap. XI, I, p. 166, vv. 38-46: "His ergo de causis egreditur de radice Iesse scilicet de lumbis patrum, secundum corpulentam substantiam, ut dicit AUGUSTINUS, et non secundum legem concupiscentiae, et hoc est in GLOSSA ad HEBR. VII (10). Et ut notetur substantiae conformitas, non dicit 'de Jesse' sed 'de radice Jesse'. Radix autem Iesse continuatio est patrum per Abraham usque ad Adam, a quibus omnibus Christus secundum corpulentam descendit substantiam". UGO DI SANTO CARO, *Postilla in universalem sacram scripturam*, ed. Parigi 1533-1538, III, Super Proverbia - Ecclesiasten - Libri sapientie - Ecclesiasticum - Esaiam, CCLXVI r: "Sed mirum videtur quod de radice dicitur flos ascendere / cum potius de ramo nascatur. Sed in hoc confutatur heresis quorundam: qui dicebant Christum de Virgine carnem non assumpsisse: sed de celesti ethere sibi corpus fecisse: et sic se in uterum virginis transtulisse / et postea natum esse. Sed plene convincit eos Esaias: quia flos de radice egressus est. Eliminatur etiam heresis aliarum: qui dicunt quod in Adam reservata fuit quedam particula carnis sue incorrupta: que per successionem transfusa est de uno in alterum totaliter usque in virginem: et de illa formata est caro Christi". TOMMASO D'AQUINO, *Expositio super Isaiam ad litteram*, XI, in *S. Thomae Aquinatis Opera Ominia*, V, a cura di R. Busa, Stoccarda 1980, p.66, vv. 25-50. Vale la pena di rilevare che nel caso dei commentari evangelici si riconosce che l'opera di Ugo di Santo è stata utilizzata da Bonaventura, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, cfr. G. BERCEVILLE, O.P., *Les commentaires Evangéliques de Thomasd'Aquin et Hugues de Saint-Cher*, in *Hugues de Saint-Cher (+1263) Bibliste et théologien*, a cura di L. J. Bataillon, O. P., G. Dahan, P. M. Gy, Brepols 2004, pp. 173-196. MONETA DA CREMONA, *Summa adversus Catharos*, a cura di T. Richini, Roma 1743, p. 251. Su Moneta da Cremona e l'albero di Jesse vedi Taylor, 1970 e Manna, 2001.

(11) Tra gli autori che avevano affrontato il tema della radice di Jesse, oltre a quanto ricordato nelle note 8-10, vorrei citare almeno: TERTULLIANO, *Adversus Marcionem*, III, 17, 4; IV, 1, 7-8 e 36, 11; V, 8, 4, in *Contre Marcion*, III, a cura di R. Braun, Parigi 1994, pp. 152-155; IV, a cura di C. Moreschini e R. Braun, Paris 2001, pp. 62-63, 452-453; V, a cura di C. Moreschini e R. Braun, Parigi 2004, pp. 182-185; GEROLAMO, *Commentariorum in Isaiam prophetam libri I-XVIII*, IV, 10, 33.34, a cura di M. Adriaen, in *Corpus christianorum - Series Latina*, LXXIII, Turnhout 1963, p. 147; IDEM, *Commentariorum in Matheum libri*, IV - I, 2, 23, a cura di M. Adriaen e D. Hurst, in *Corpus christianorum - Series Latina*, LXXVII, Turnhout 1969, p. 16; AMBROGIO, *Apologia David altera*, 8, 43 in *De apologia prophetae David ad Theodosium Augustum*, in *Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis opera*, 5, a cura di C. Schenkl, trad. it., *Seconda apologia di David*, in *Apologia del profeta David a Teodosio augusto, sant'Ambrogio opere esegetiche*, 5, a cura di F. Lucidi, Milano Roma 1981, pp. 192-3; Idem, 1978, 11, pp. 166-7, 244-245; MASSIMO DA TORINO, *Collectionem sermonum antiquam nonnullis sermonibus extravagantibus adiectis*, Sermo LV, Sermo LXVI, in *Corpus christianorum - Series Latina*, XXIII, Turnhout 1962, pp. 222, 278, vedi anche IDEM, *Sermoni Liturgici*, a cura di M. M. Puerari, Sermone 66, Sermone 55, Milano 1999, pp. 172, 264; ELEUTERIO DA TOURNAY, *Sermo de Natali Domini*, Patr. Lat. (P.L.) LXV, col. 94; BEDA IL VENERABILE, *In Nativitate Domini*, Homilia I - 6, 7, 17, in *Bedae Venerabilis Opera* - Pars III, *Opera Homiletica* - Pars IV, *Opera Rhytmica*, *Corpus christianorum - Series Latina*, CXXII, Turnhout 1955, pp. 39, 49, 122; IDEM, *De schematibus et tropis*, P.L. 90, col. 185; VALAFRIDO DI FULDA, P.L. 113, col. 1249 [Paulus Warnerfridus Diaconus, XCV, 1567]; RABANO MAURO, *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*, P.L. 112, col. 1081; IDEM, *In honorem S. Crucis*, a cura di M. Perrin, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis*, C, Turnhout 1997, p. 131; IDEM, *Expositio in Matthaeum*, 2, 22-3, a cura di B. Löfstedt, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis*, CLXXIV, Turnhout 2000, p. 69, vv. 91-3; HERVÈ DI BOURG, *Commentaria in Epistulas divi Pauli*, P.L., CLXXXI, coll. 793-799; IDEM, *Commentariorum in Isaiam libri octo*, P.L., CLXXXI, col. 140; OTFRIDI WIZANBURGENSIS, *In Mattheum*, II, 23 - Glossae in Matthaeum, a cura di c. Grifoni, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis*, CC, Turnhout 2003, p. 67; AIMONE DI HALBERSTADT - HAYMONIS, *Halberstatensis episcopi, Commentariorum in Isaiam libri tres*, Fulberto di Chartres, P.L. 141, col. 345; RANDOLFO ARDENTE, *Homiliae*, P.L. CLV, P. L., col. 1353; RUPERTO DI DEUTZ (Rupertus Tuitiensis), *De gloria et honore filii ominis super Mattheum*, II, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis*, XXIX, Turnhout 1979, p. 49, vv. 559-61; *Commentaria in cantica canticorum*, I, P.L. CLXVIII, coll. 860, 901. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *In laudibus virginis matris*, Homil: II, 5, vv. 18-22, in *Sancti Bernardi opera*, a cura di J. Leclerq C. H. Talbot, H. M. Rochais, vol. IV, Sermones, I, Roma 1966, p. 24; *In adventu domini- sermo primus*, I, 11 vv. 19-23, in *Sancti Bernardi opera*, vol. IV, Sermones, I, Roma 1966, p. 169; *In adventu domini- sermo secundus*, II, 4, vv. 8-10, in *Sancti Bernardi opera*, vol. IV, Sermones, I, Roma 1966, p. 173; *In annuntiatione- sermo secundus*, II, 5, vv. 17-22, in *Sancti Bernardi opera*, vol. V, Sermones, II, Roma 1968, p. 33; *Sermones in cantica canticorum*, Sermone 45, VI, 9, vv. 12-16, in *Sancti Bernardi Opera*, vol. II, Roma 1958. ADAMO DI PERSEIGNA (Adam de Persigny), *Mariale*, P.L. CCXI, coll. 699-711; UGO DA FOUILLOY (attribuito), *Speculum Virginum*, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis*, CXLIV, a cura di J. Seyfarth, Turnhout 1990; UGO DI SAN VITTORE, *De confirmatione*, LXX, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis*, VIII, in *Scriptores ordinis grandimontensis*, a cura di J. Becquet, Turnhout 1968, p. 404, vv. 19-22; NICOLA DI CHIARAVALLE, *Sermones in nativitate domini*, 827-846, P.L. CLXXIV, col. 769; GIOVANNI DI FORD, *Super extremam partem cantici canticorum sermones* CXX, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis*, XVII, a cura E. Mikkers e H. Costello, Turnhout 1970, 2 voll., I, 59, 1-3, pp. 416-7; ELREDO DI RIEVAULX, *Homeliae de one-*

10

10. ***Albero di Jesse*, vetrata Abbazia di Saint-Denis.**

11. ***Virga Jesse* (profezia di Isaia), Poitiers, Notre-Dame-la-Grande.**

11

ribus propheticis Isaiae, Hom. XX, 15, vv. 143-146, a cura di G. Raciti, in *Corpus christianorum - Continuatio Medievalis,* II D, Turnhout 2005, p. 182. Riguardo a Adam de Persigny e l'albero di Jesse bisogna ricordare anche il contributi di M. REEVES, *The arbores of Joachim of Fiore,* Papers of the British School at Roma, 24, 1956, pp. 124-136; RICCARDO DI SAN VITTORE, *De Comparatione Christi ad Florem et Marie ad Virgam,* P.L. 196, coll. 1031-1032; GIOACCHINO DA FIORE, *Agli Ebrei,* a cura di M. Irritano, Soveria Mannelli 1998, pp. 98-99: qui Gioacchino cita, insieme ad altri brani dell'Antico testamento, il passo di Isaia per dimostrare agli Ebrei che Cristo è il Messia. Ci sono pure gli inni ricordati da Watson *The Early Iconography of the Tree of Jesse,* Oxford, 1034, pp. 3-4, in cui la virga è la Madonna, vedi Patr. Lat. LXXXVIII, p. 264, CHEVALIER, *Repertorium Hymmologicum,* Lovanio 1897, II, p. 516; F. J. MONE, *Lateinische Hymnem des Mittelalters,* Friburgo i. B., 1853-5, II, p. 392; P. L. CXLI, p. 345. Citati sempre da Watson per l'uguaglianza vergine virga: Andreas Cretensis, Patr. Greca XCVII, pp. 866, 879; Mariale di Giuseppe Innografo, IX sec. *Vergine virga Jesse,* J.B. PITRA, *Spicilegium Solesmense,* Parigi 1852-8, III, p. 451; una interpretazione delle verga come vergine e del fiore come Cristo in alcuni versi in tedesco vernacolare prima del 1130, K. MÜLLENDORF W. SCHERER, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa,* Berlin 1892, I, XXXIX.

(12) Si tratta del MS 129, Digione, Bibl. Mun., c. 4v, che proviene dall'abbazia di Citeaux. Vedi C. OURSEL, *Les miniatures du XIIe siécle de l'abbaye de Citeaux,* Parigi 1927, tavv. XXXIII, XLIX, LII, pp. 44-5. V. LASAREFF, *Studies in the iconography of the Virgin,* pp. 26-65 (in part. p. 37). G. PLOTZEK-WEDERHAKE, *Buchmalerei in Zinsterzienser Klöster,* in *Die Zirstenzienser zwischen Ideal und Wirklicheit,* atti del convegno (luglio settembre 1980 ad Aquisgrana), a cura di K. Elm, P Joerissen e H. J. Roth, Colonia 1980, pp. 357-378 (in part. p. 358).

(13) W. CAHN, *Romanesque Manuscripts - The Twelfth Century,* Londra 1996, 2 voll., II, cat. 62 fig. 1149, pp. 78-79, dat. 1125-1135.

(14) V. MUNTEAUNU, *The cycle of frescoes of the chapel of Le Liget,* New York, 1978, p. 163.

(15) Non conosco rappresentazioni precedenti questa della Vergine con un germoglio. Visto il contesto in cui appare questo germoglio mi sembra naturale collegare questo germoglio alla profezia. E' interessante rilevare che in un'opera italiana della fine del XII secolo si veda una raffigurazione che indica che anche la Madonna con un fiore può alludere sempre alla profezia. A Fidenza, nella parte più alta della nicchia che contiene il profeta Ezechiele si trova la Vergine con il Bambino collocata al disopra di un arbusto. Essa tiene nella mano un fiore. Attorno al margine superiore della nicchia si trova la seguente iscrizione: *"Virga virtutis protulit fructumque salutis / virga flos natus est Deus trabeatus"* (Dalla verga della virtù produsse il frutto della salvezza e dalla verga nacque un fiore, Dio rivestito di carne): vedi C. SAPORETTI, *Iscrizioni romaniche del Duomo di Fidenza,* Parma 1981, p. 39.

(16) Lapostolle, 2001, p. 309. Come detto all'inizio già Tertulliano aveva scritto: "il tronco nato dalla radice è Maria", vedi n. 8. Bisogna aggiungere che già P. PERDRIZET, *La Vierge de la Miséricorde,* Parigi 1908, p. 219, aveva rilevato come l'insistere nel parallelo tra Virga e Virgo tra XII e XIII secolo era dovuta all'influenza di san Bernardo: "On voit de quelle époque date la comparaison mystique de la Vierge avec une verge: du XIIe et XIIIe siècle, du temps où, soul'influence de saint Bernard et des Cisterciens, s'exalte la croyance à la miséricordieuse intercession de la Vierge,où le sentiment religieux associe la Vierge a l'oeuvre de la rédemption au point de l'y faire contribuer presque autant que le Rédempteur".

(17) Cahn, 1996, II, cat. 62, fig. 150, pp. 78-79, dat. 1125-1135.

(18) Digione, Biblioteca Municipale, ms. 641, f. 40v; Cahn, 1996, II, cat. 61, fig. 147, pp. 76-78.

(19) Digione, Biblioteca Municipale, ms. 2, fol. 406: vedi Cahn, 1996, II, cat. 64, pp. 80-82; Watson, 1934, tav. X, p. 94. In questo testo vi è anche l'illustrazione della profezia di Jesse: vedi f. 148.

(20) M. K. HUFGARD *An Inspiracional and Iconographic Source for Two Early Cistercian Miniatures,* in *Studies in Cistercian Art and Architecture,* III, a cura di M. Parsons Lillich, Karamazov (Michigan) 1987, pp. 69-80, ritiene possibile che la miniatura dell'*Albero di Jesse* del ms. 129 della Biblioteca di Digione (f. 4v) (fig. 20) sia stata ispirata direttamente dagli scritti di san Bernardo. La studiosa lascia comunque aperta la questione dell'influenza diretta della dottrina di san Bernardo su queste opere.

(21) M. L. ARDUINI A. MAGOGA, *Autenticità e datazione,* in *Ruperto di Deutz - Mite e umile di cuore. I libri XII e XIII del De gloria et honore Filii hominis. Super Matthaeum,* Milano 2004, pp. 22-26

(22) Si trovano riferimenti a san Bernardo in relazione all'iconografia della radice di Jesse in L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien,* III voll., Parigi 1955-1959, II, 2, 1957, p. 130.

(23) BERNARDO DI CHIARAVALLE, *In laudibus virginis matris,* Homil: II, 5, vv. 18-22, in *Sancti Bernardi opera,* a cura di J. Leclerq, C. H. Talbot, H. M. Rochais, vol. IV, Sermones, I, Roma 1966, p. 24; *In adventu domini- sermo primus,* I, 11 vv. 19-23, in *Sancti Bernardi opera,* vol. IV, Sermones, I, Roma 1966, p. 169; *In adventu domini- sermo secundus,* II, 4, vv. 8-10, in *Sancti Bernardi opera,* vol. IV, Sermones, I, Roma 1966, p. 173; *In annuntiatione- sermo secundus,* II, 5, vv. 17-22, in *Sancti Bernardi opera,* vol. V, Sermones, II, Roma 1968, p. 33; *Sermones in cantica canticorum,* sermone 45, VI, 9, vv. 12-16, in *Sancti Bernardi Opera,* vol. II, Roma 1958, p. 55.

(24) A. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse,* Oxford 1934.

(25) M. BOHATEC, *Schöne Bücher des Mittelalters aus Böhmen,* 1970 Praga, fig. 75. Altre illustrazioni sono pubblicate da A. MERHAUTOVÀ, *Členové Kristova rudokmene a předáci izraelských kmenû v kodéxu vyšerahdskem,* Umění, 1993 XLI, pp. 355-360.

(26) Watson, 1934, p. 84: "The illumination is, therefore, wanting in a good deal of the imagery which may regarded as necessary if the idea of a tree of Jesse were based on a knowledge only of a limited number of later examples, but it is a tree of Jesse".

(27) La profezia di Isaia prosegue enunciando le caratteristiche dello spirito che si poserà sul Signore (Isaia, 11, 2): "Su di lui si poserà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e di intelligenza, spirito di consiglio e di fortezza, spirito di conoscenza e di timore del Signore". Bisogna ricordare che nelle traduzioni più recenti della Bibbia, come quella che qui riportiamo, sono ricordate sei caratteristiche dello 'spirito' (vedi nota nella Bibbia di Gerusalemme), mentre nella Vulgata, a cui hanno fatto riferimento durante il Medioevo, ci si riferiva invece a sette. La colomba è il simbolo dello spirito santo (Matteo e Luca) e quindi le sette colombe indicano i sette attributi riferiti nel testo biblico allo Spirito, i quali attualmente sono considerati i "sette doni dello spirito santo" . Digione, ms. 2, fol. 148: vedi Cahn, 1996, II, cat. 64 pp. 80-82; è pure l'illustrazione della profezia di Jesse, fol. 148.

(28) Commissionato dall'imperatore Enrico III, è il modello pure per alcune immagini dell'evangeliario di Praga, ad esempio la pagina in cui si vedono in successione dall'alto verso il basso *Gesù coronato di spine, Gesù crocifisso* e *Gesù deposto nel sepolcro.*

(29) D. GABORIT CHOPIN, *L'abate Suger. Vetrate e oggetti preziosi a Saint-Denis,* in *Benedetto - L'eredità artistica,* a cura di R. Cassanelli e E. Lopez-Tello Garcia, Milano 2007, p. 250 (pp. 249-260, 441). Rimandiamo a questo testo (n. 4 p. 441) per una efficace nota bibliografica.

(30) Taylor, 1970, p. 144.

(31) Matteo, 1, 1-17. La somma di tutte le generazioni, da Abramo a Davide è così di 14; da Davide fino alla deportazione in Babilonia è ancora di quattordici, dalla deportazione in Babilonia a Cristo è, infine, di 14.

(32) Cahn, 1996, II, p. 99; K. BIERBRAUER, *Die Bilder und Kanontafeln des Lorscher Evangeliars und ihre Nachwirkung,* pp. 82-83, in H. SCHEFERS, *Das Lorscher Evangeliars - Eine Zimelie der Buchunst des abendländischen frühmittelalters,* Darmstadt 2000. Nella stessa opera, per quanto riguarda la datazione vedi H. SCHEFERS, *Zur Geschichte des Lörscher Evangeliars,* p. 62 n. 63: l'opera è stata donata attorno alla data di morte di Carlo Magno, cioè l'814.

(33) J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, Londra 1994, 5 voll., I, pp. 31, 56-58.

(34) Morgan, 1982, I, fig. 104 cat. 25; fig. 107 cat. 130; fig. 322. Oxford New College, MS 322, iniziale salmo *I Beatus*, c. 239, dat. 1240-1250.

(35) A. DI MAURO, *Un contributo alla mnemotecnica medievale: il "Compendium historiae in genealogiae christi" in una redazione pisana del XII*, in *Il codice miniato – rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III congresso di Storia della Miniatura (Cortona ottobre 1988), ed. Firenze 2002, pp. 453-467. Per quanto riguarda il primo schema di consanguineità che prende la forma di un albero vedi H. SCHADT, *Die Darstellungen des Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis*, Tubinga 1982, p. 27. Si tratta di una illustrazione delle Istituzioni di Giustiniano, promulgate nel 534: si conserva a Parigi, Bibl. Nat., 4412, foll. 76v, 77r. Per quanto riguarda l'illustrazione di quel testo vedi anche G. FREULER, *Maestro della Genealogia Christi di Ginevra*, in *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di C. De Benedictis, Milano, 2002, pp. 278-279. Sull'argomento alberi e genealogia vedi Lapostolle, 2001, pp. 308-313.

(36) SUGER. *Oeuvres. Ecrit sur la consécration de Saint-Denis. L'oeuvre administrative. Histoire de Louis VII*, cura, traduzione e note di F. Gaspari, Parigi 1996; M. BUR, *Suger, abbé de Saint-Denis, régent de France*, Parigi 1991, ed. it., *L'abate Sugero. Statista e architetto della luce*, Milano 1995; E. PANOFSKY, *Abbot Suger*, Princeton 1946, pp. 1-37; ed. cons., *Suger abate di Saint Denis*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1999, p. 114.

(37) G. DUBY, *L'Europe au Moyen Age - Art roman, art gothique*, Parigi 1991, ed. cons. *L'Europa nel Medioevo - Arte romanica, arte gotica*, Roma Bari 1991, p. 102. E. MÂLE, *L'Art religieux du XIIe siécle en France*, Paris 1947, p. 391, scrive che nel XVIII secolo i benedettini individuavano nei personaggi dei portali di Saint-Denis i re merovingi. J. G. VON HOHENZOLLERN, *Die Figuren an den Portalgewänden und in der Wurzel Jesse*, Monaco 1965, pp. 51-53: "Einerseits weist dieses Motiv auf Christus hin, dessen königlicher Stammbaum hier dem Betrachter vor Augen geführt wird, anderseits bestehen symbolhafte Züge, die hiermit zugleich den Antetypus, die weltlich-christlichen Könige Frankreichs verherrlichen". Sul legame con gli alberi genealogici dinastici, che servono a designare il legittimo erede vedi: R. H. BLOCH, *Etymologies and Genealogies*, Chicago 1983; C. KLAPISCH ZUBER, *Genesis of the family tree*, in *Tatti Studies - Essays in the Renaissance*, 4, 1991, pp. 105-129.

(38) F. G. D'ESTAING, *Il significato della scoperta*, in *Notre-Dame de Paris – Il ritorno dei re*, Firenze 1980, p. 13. Vedi anche M. KRAMP, *Kirche, Kunst und Königsbild*, Weimar 1995, pp. 48-49.

(39) Tra i più antichi alberi di Jesse anche quello della Bibbia Lambeth. Secondo C. R. DODWELL, *The pictorial art of the west 800-1200*, New Haven - Londra 1993, pp. 347-352, è possibile che l'autore delle miniature della Bibbia Lambeth sia Cedric e che costui possa aver incontrato san Bernardo nel monastero di Lissies nel 1146.

Per la pittura veronese di primo Trecento: il Secondo Maestro di San Zeno

Caterina Gemma Brenzoni

The present study discusses two little known fresco cycles in the church of San Fermo in Verona: one in the St. Anthony chapel and the other in the nearby left transept of the church, both of which, executed on a somewhat earlier (and now covered) mural decoration, have been recently restored. The author suggests a reconstruction of the chronological order of these frescoes she attributes to the so called Second Master of San Zeno and attributes to the same artist several other works, such as the now detached fragments coming from the church of Santa Felicita and scenes in the churches of San Zeno, San Lorenzo and Sant'Anastasia, all in Verona. In her opinion the art of the Second Master of San Zeno stylistically depends both on the activity of the First Master of San Zeno and on the painting of the Master of the Annunciation in San Fermo.

Un'opera anonima, anche se pregevole, è spesso esposta all'indifferenza e alla trascuratezza assai più che un'opera, anche mediocre, di cui si conosca l'autore. È questa la situazione in cui versano molti affreschi della prima metà Trecento a Verona, come anche in altre parti d'Italia, trascurati nella maggior parte dei casi anche dalla critica, che sbrigativamente ha liquidato questo periodo per rivolgersi alla seconda metà del secolo, e in particolare in direzione di Turone di Maxio e Altichiero.

La definizione di una vera "scuola" veronese di primo Trecento è stata formulata solo nel secolo XX con gli studi di Evelyn Sandberg Vavalà[1]; e la conoscenza di questa produzione è stata approfondita poi grazie ai contributi di Pia Balestrieri[2], Maria Teresa Cuppini[3], Gian Lorenzo Mellini[4], Enrica Cozzi[5] e recentemente di Andrea De Marchi[6].

Certamente anche in seguito a nuovi ritrovamenti, a recenti restauri e ad una migliore conoscenza del periodo (che va dalla fine di Cangrande I sino alla reggenza di Cangrande II e gli inizi della signoria di Cansignorio), si può ora tentare di individuare meglio fra i tanti affreschi e le poche tavole rimaste, il profilo del cosiddetto Secondo Maestro di San Zeno, che operava tra gli anni Venti e Cinquanta del XIV secolo.

E' stata Evelyn Sandberg Vavalà a delineare, in un ricco e articolato percorso storico e critico, le figure del Primo e del Secondo Maestro di San Zeno, e a porre l'accento sulla peculiarità di una scuola pittorica veronese. Ma la ricerca pionieristica della studiosa inglese all'inizio del secolo scorso lasciava spazio ad ulteriori indagini critiche. Infatti l'omogeneità linguistica dei due gruppi di opere proposti dalla Vavalà ha in seguito condotto ad operare dei distinguo, fino a creare sottogruppi o ad isolare singolarmente affresco per affresco.

Così Maria Teresa Cuppini riprendendo le due categorie del Primo e del Secondo Maestro di San Zeno, le scompone "in numerosi addendi", onde il Primo Maestro di San Zeno viene distinto nel Maestro di Corte Lepia, nel Maestro della Presentazione, nel Maestro del Redentore, formulandone i rispettivi cataloghi[7]. Riguardo il Secondo Maestro, nell'analizzare i pittori che si avvicendano nella chiesa di San Fermo, dopo l'*incipit* dato dal Maestro del Redentore, la studiosa individua a partire dal quarto decennio del secolo altri frescanti denominati il Maestro dell'Annunciazione, il Maestro delle Storie di San Francesco[8] e, nel frammento con *l'Adorazione dei Magi* sulla parete meridionale del presbiterio, vi vede "l'autore del quadro votivo di Jacopo Beccucci in S. Anastasia", del quale amplia il catalogo[9].

Mentre Gian Lorenzo Mellini crea gruppi stilistici di opere di varia provenienza, ipotizzando l'influenza riminese su parte della pittura locale di primo Trecento, e, a proposito del Secondo Maestro di San Zeno, propone più volte una sorta di "parallelismo" tra questo Maestro e Turone agli inizi della sua carriera a Verona[10].

Il saggio di Enrica Cozzi che riesamina lo sviluppo della pittura veronese dal XIII al XIV secolo, propone per contro numerosi dipinti come opere singole di un anonimo artista[11]. L'opera del Secondo Maestro di San Zeno non compare perché le opere già a lui attribuite sono riferite ad altri anonimi denominati dal soggetto di uno o al massimo di due dipinti, come ad esempio il Maestro del Giudizio Universale[12].

Andrea De Marchi nell'analizzare la diffusione del giottismo in terra

ARTE CRISTIANA

FASCICOLO 866
SETTEMBRE OTTOBRE 2011
VOLUME XCIX

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE E DI ARTI LITURGICHE
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

Proprietario ed Editore:
Scuola Beato Angelico
Viale S. Gimignano, 19 - 20146 Milano
Telefono 02/48302854-48302857
Telefax 02/48.30.19.54
E-mail: bangelic@tin.it
www.scuolabeatoangelico.it
Direttore responsabile: Valerio Vigorelli

Comitato di Redazione:
Miklòs Boskovits
Anna Maria Brambilla
Maria Antonietta Crippa
Vincenzo Gatti
Timothy Verdon

Comitato Consultivo:
MARIANO APA
Accademia Belle Arti - L'Aquila
PAOLO BISCOTTINI
Direttore Museo Diocesano - Milano
FRANCESCO BURANELLI
Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa - Città del Vaticano
MARCO CHIARINI
Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Firenze
YVES CHRISTE
Universitè de Geneve - Facultè des Lettres Geneve
ARABELLA CIFANI
Direzione Fondazione Pietro Accorsi Torino
SEVERINO DIANICH
Facoltà Teologica dell'Italia Centrale Firenze
UGO DOVERE
Università Suor Orsola Benincasa, Napoli
GIORGIO FOSSALUZZA
Università degli Studi - Verona
JULIAN GARDNER
Università di Warwick
SILVIA MELONI
Soprintendenza Beni Artistici e Storici Firenze
ANTONIO PAOLUCCI
Direttore Musei Vaticani e Gallerie Pontificie - Città del Vaticano
STEFANO RUSSO
Direttore Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiali - Roma
LYDIA SALVIUCCI INSOLERA
Pontificia Università Gregoriana - Roma
ERICH SCHLEIER
Galleria dei Musei Statali di Berlino
MAX SEIDEL
Kunsthistorisches Institut - Firenze
CRISPINO VALENZIANO
Consulta Nazionale Beni Ecclesiali, Roma

© Tutti i diritti riservati

Redazione impaginazione
Scuola Beato Angelico
Videoimpaginazione
MBM Graphic, Milano
Stampa: Briantea - MBM Graphic, Milano

Periodico associato al (CAL)
Centro d'Azione Liturgica
al ISSN: 0004-3400 e all'Unione Stampa Periodica Italiana (USPI)

"Poste italiane Spa - Spedizione in abbonamento postale - DL. 353/2003 (com. In L. 27/02/2004 Art. 1, DCB Milano)"

Storia

Aggiornamenti

Attualità

In copertina foto dalla pag. 344

Hanno collaborato a questo numero:
Marta Candiani - Marisa Donà e John Young

La Bibbia di Orvieto: iconografia e iconologia dei rilievi sulla facciata della Cattedrale di Orvieto (Parte II)

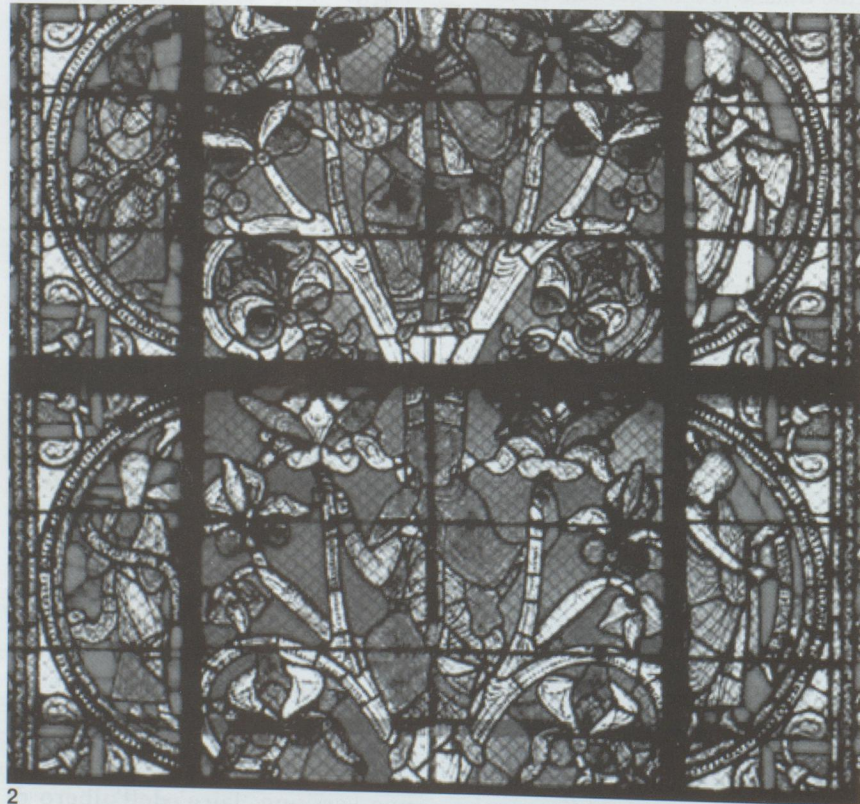
Andrea Franci

The Orvieto Tree of Jesse *derives from the stained glass of Saint-Denis, but with an important difference: in Orvieto, there are entire biblical scenes in the lateral fronds. The earliest trees of this kind date from around the late 1260s, in frescoes in Sopocani and in the Salvin Hours. The Orvieto* Tree of Jesse *was probably developed during the presence of Urban IV in 1263/64, when great thinkers such as Thomas Aquinas and Hugh of St. Cher were at the papal court. The two Dominicans were partly responsible for the formation of the Corpus Christi liturgy after the miracle of Bolsena. It is argued here that the entire scheme of the four pillars is related to the Incarnation of Christ, and that the Dominican theologians evolved a new version of the Tree of Jesse which was the model for the second pillar.*
A scheme of the kind required a detailed programme, which for the Tree of Jesse and perhaps also for the New Testament was probably worked out by Dominican scholars like Hugh of St. Cher. This hypothesis is insufficient, however, to explain the remarkable sculptures at Orvieto which illustrate the Bible from Genesis to Revelation across four symbolic trees. The form of the tree itself may derive from writings of the period, such as those of Joachim of Fiore and St. Bonaventure, which use trees for spiritual reflection. The origin of the four-tree design itself is difficult to trace, but it was probably conceived shortly before construction, in the late 13th or early 14th century.

L'*Albero di Jesse* orvietano dipende dal modello della vetrata di Saint-Denis ma presenta una struttura più complessa ed un insieme di raffigurazioni più ricco. La loro comune caratteristica strutturale e iconografica è l'asse centrale costituito da due tralci che si intrecciano creando degli spazi a mandorla riempiti da figure umane (i re di Giuda e Israele); la differenza principale si riscontra nello sviluppo laterale: nelle vetrate francesi vi sono soltanto archi a semicerchio contenenti delle figure singole (fig. 2), mentre ad Orvieto il ripiegarsi delle fronde laterali ospita gruppi di figure ed intere scene bibliche (fig. 1). La struttura dell'*Albero di Jesse* orvietano non costituisce certo una novità assoluta: si conoscono dei precedenti databili verso la fine del settimo decennio del Duecento, quali gli affreschi nel nartece della chiesa della Santa Trinità a Sopocani (fig. 3), oppure una miniatura nelle cosiddette *Ore Salvin* (fig. 4). Non si tratta di opere di artisti francesi, esse tuttavia illustrano la diffusione dell'idea compositiva e spiegano l'utilizzo di questa nuova formula anche per la rappresentazione dell'*Albero di Jesse*. È infatti in vetrate di alcune chiese francesi, a partire da quelle a Saint-Denis raffiguranti le *Storie di Mosè* (1145 ca.), che si vedono soluzioni compositive simili, presenti anche nelle *Bibles Moralisées*. Un *Albero di Jesse* con gruppi di figure presentati in cerchietti formati da tralci, in modo molto simile ai rilievi di Orvieto, si trova nella Bibbia Lambeth (Londra, Lambeth Palace Library, ms. 3, f. 198), databile nella seconda metà del XII secolo (fig. 5). Qui però l'albero, seguendo l'iconografia sviluppata dai cistercensi, ha come fusto la figura di Maria stessa.

I più antichi tra i precedenti dell'albero orvietano sono la miniatura nelle *Ore Salvin* e gli affreschi di Sopocani; questi ultimi sono stati oggetto di studio da parte di Michael D. Taylor, in un suo importante contributo sul tema. Secondo questo studioso, durante la presenza di papa Urbano IV ad Orvieto tra il 1262 e il 1264, sarebbe nata l'idea della formula iconografica dell'*Albero di Jesse* illustrata nel rilievo del Duomo e da questa derivano altri alberi, il più antico dei quali è l'affresco a Sopocani (fig. 3). Taylor osserva che pensatori di grande rilievo dell'ordine domenicano, quali Tommaso d'Aquino e Ugo di San Caro, si trovavano allora alla corte papale. È grazie anche a loro che prende forma la liturgia del *Corpus Domini* a seguito del miracolo di Bolsena, nel 1263 o 1264. Tommaso d'Aquino sarà incaricato di scrivere l'ufficio della festa ovvero l'*Officium de festo Corporis Christi (ad mandatum Urbani IV papae)*, pubblicato con la bolla *Transiturus de mundo*, emessa l'11 agosto 1264. Secondo Taylor l'intera rappresentazione sui quattro piloni può essere messa in rapporto con l'Incarnazione di Cristo.

Lo studioso attribuisce particolare importanza alla figura di Ugo di San Caro, ipotizzando che egli possa essere l'autore del programma di una versione 'laica' dell'albero di Jesse, che prevede la presenza di filosofi e sibille alla base. Ugo di San Caro, per interessamento del quale già nel 1247 venne celebrata a Liegi la festa del *Corpus Christi*, fu il successore di Rolando da Cremona alla cattedra della scuola domenicana di Parigi. Muore il 19 marzo 1263 e viene inumato nella chiesa di San Domenico a Orvieto. L'immagine dell'albero di Jesse, osserva Taylor, serviva a sottolineare l'importanza della tesi dell'incarnazione e combattere le credenze eretiche dei

1

2

Patarini. In proposito, sarà utile richiamare anche un passo scritto da Tommaso d'Aquino, già citato nella prima parte di questo studio (*Cum deberet dicere 'de uirga', dicit de radice ad excludendum duas hereses...*), e ricordare che Ugo di San Caro nelle *Postillae* si esprime in maniera simile. E' lecito ipotizzare quindi che siano stati i teologi domenicani presenti a Orvieto ad elaborare la nuova versione dell'*Albero di Jesse,* modello per quella attualmente rappresentata sul secondo pilone.

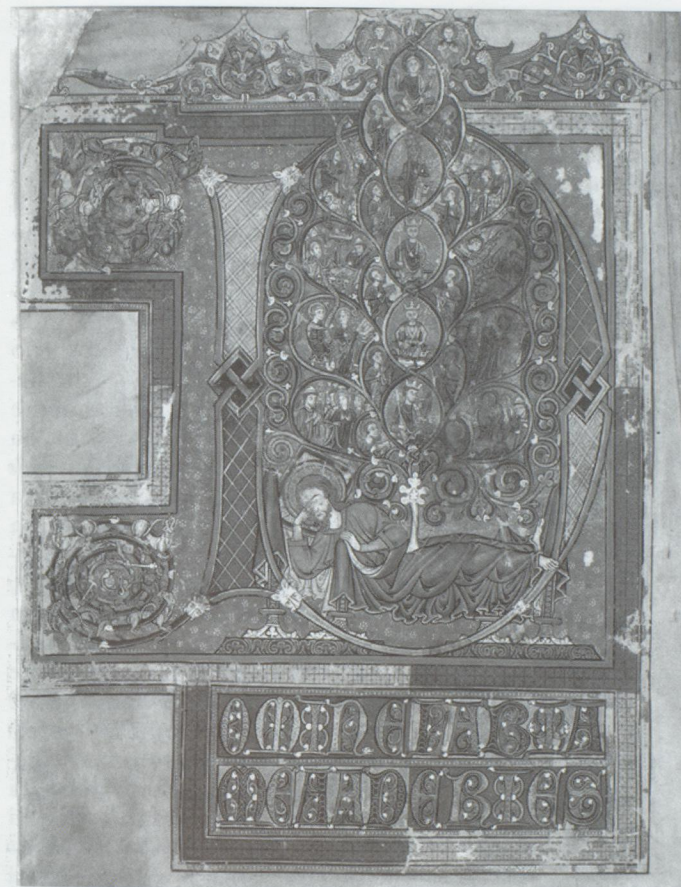
Un ulteriore argomento a conferma di questa ipotesi è l'*Albero di Jesse* delle *Ore Salvin,* un'opera databile verso il 1270, che dimostra come in quegli anni dovesse già essere stata elaborata la nuova formula per la rappresentazione dell'*Albero di Jesse.*

Ma cerchiamo di esaminare da più vicino l'insieme delle rappresentazioni bibliche sui quattro alberi della facciata del Duomo di Orvieto. Il primo passo in questa direzione riguarda il confronto dell'albero del secondo pilone, l'*Albero di Jesse* (fig. 1), con quello del pilone accanto, che illustra il *Nuovo Testamento* (fig. 6). Si tratta di strutture simili, perché in entrambe c'è una figura umana da cui spunta l'albero, Jesse nel primo, Abramo nel secondo. Da costoro derivano poi due cespi di acanto da cui partono i fusti che si intrecciano, creando delle mandorle che a loro volta ospitano figure e si espandono creando girali e volute. Le due strutture, tuttavia, non sono perfettamente identiche. Nell'albero di Jesse (fig. 1) è unicamente al terzo livello che si vedono scene interamente contenute entro i cerchi d'acanto (Unzione di Davide, Miracolo di Gedeone, Stella di Giacobbe, Asina di Balaam). Ai livelli superiori le scene attorno al fusto sono inserite entro due medaglioni d'acanto, mentre le più esterne si sviluppano sul prolungamento orizzontale dei racemi e sono in genere composte da quattro figure, di cui tre in piedi. Nel terzo pilone invece, quello neotestamentario (fig. 6), a partire dal terzo livello compaiono sempre quattro cerchi: i due più grandi contengono le scene vere e proprie, quelli più piccoli ospitano invece degli angeli a mezzobusto che contemplano o commentano con i propri gesti gli episodi. Proprio questo motivo rivela l'importanza per gli scultori dei modelli francesi, in particolare delle pagine miniate delle *Bibles Moralisées* dove tra un circolo e l'altro sono inserite delle figure di angeli a mezzobusto.

Un'ultima osservazione va fatta sulle piante dei piloni centrali. In questi due alberi le diramazioni, ovvero i tralci di acanto, si espandono in ampi circoli disposti su fasce parallele che possono ospitare intere scene (figg. 1, 6). Agli inizi del XIV secolo il motivo dei due piloni centrali sulla facciata del Duomo di Orvieto - fronde, che formano dei girali e possono contenere intere scene - è dunque un arcaismo legato alla tradizione d'oltralpe. Un arcaismo però dalle significative affinità e commistioni con un modello compositivo diffuso in Italia e ben noto a Siena: la composizione di tralci di acanto che formano girali e ospitano figure di vario tipo appare sulle colonne ai lati del portale principale della Cattedrale di Siena, realizzate alla fine del XIII secolo. Questa

3

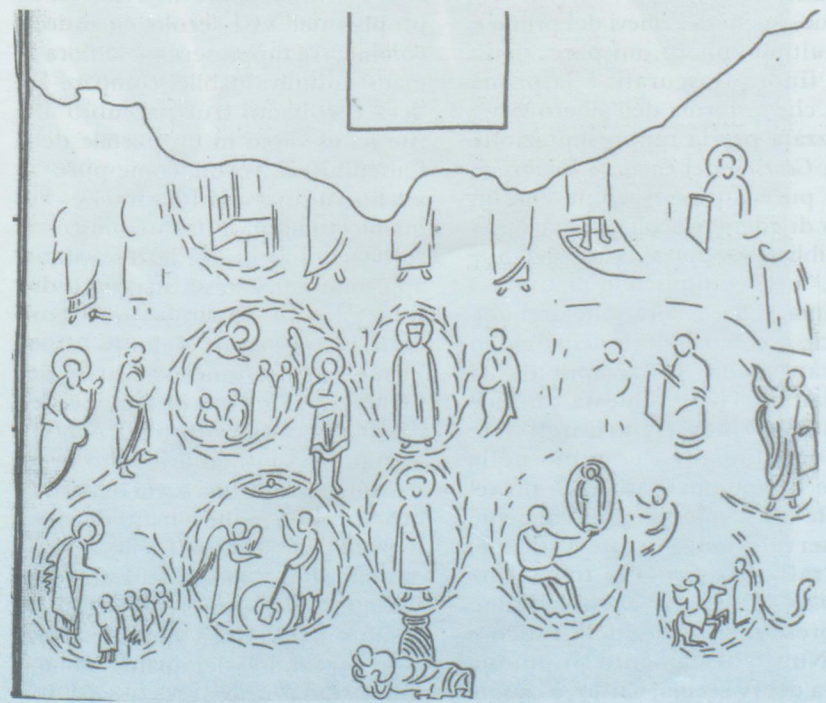
5

4

1. Albero di Jesse, secondo pilone (parte bassa), Orvieto, Cattedrale.

2. *Vetrata con albero di Jesse,* Abbazia di Saint-Denis.

3. *Albero di Jesse,* Sopocani.

4. *Albero di Jesse,* Londra, British Library, Add. 48985 (Salvin Hours), f. 1.

5. *Bibbia,* Londra, Lambeth Palace Library, ms. 3, f. 26 v.

forma compositiva deriva dalla tradizione romana antica, si afferma nell'architettura cristiana con la basilica costantiniana di San Pietro e prosegue nel Medioevo. In scultura trova spazio principalmente sui pilastri. I tralci di acanto che formano dei medaglioni nascono da vasi oppure da rigogliosi cespi. Ambedue queste modalità si ritrovano in opere medievali, così i cespi rigogliosi che vediamo anche in una delle raffigurazioni più celebri, quella dell'*Ara pacis,* sono presenti anche a Orvieto (figg. 1, 6), mentre la soluzione dei tralci che fuoriescono da un vaso riappare nel portale centrale di San Marco a Venezia. Proprio questa affinità con i tralci d'acanto romano-antichi costituisce una differenza significativa tra l'albero di Jesse orvietano e la gran parte di quelli precedenti, in cui il fusto scaturisce direttamente dal corpo del personaggio biblico, costituisce però un'eccezione la raffigurazione a Saint-Denis, dove c'è il cespo d'acanto.

È dunque dalla commistione tra lo schema geometrico delle vetrate francesi, e quello naturalistico e decorativo dei girali d'acanto italiani, che nasce la particolare soluzione orvietana dell'*Albero di Jesse.* Biso-

7

6

gna però ricordare che i tralci d'acanto delle colonne senesi, modello importante dei due alberi centrali orvietani, dipendono similmente dalle le miniature francesi, come è stato osservato da Max Seidel che intitola lo studio relativo alle colonne senesi *'Tra la Francia gotica e l'antica Roma'*.

Se i modelli francesi ancora del XIII secolo sembrano essere la fonte principale per la forma ed i contenuti degli alberi dei due piloni centrali di Orvieto, ciò non vale per le piante poste sui piloni ai lati, identificabili come edera sul primo (figg. 7, 9) e vite sul quarto (fig. 8). Queste sviluppano i loro rami perpendicolarmente rispetto al tronco e così danno luogo a scene popolose di formato rettangolare, usuale per i dipinti su tavola, affreschi e formelle lapidee, e che tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento diverrà la norma per sviluppare cicli figurativi del genere.

Due aspetti dei rilievi del primo e dell'ultimo albero, mi pare, siano stati finora trascurati: è la prima volta che la forma dell'albero viene utilizzata per la rappresentazione della *Genesi* e del *Giudizio Universale*, ed è pure un'innovazione che un fusto di edera articoli una narrazione biblica. Le due specie vegetali, è vero, non costituiscono una novità assoluta nella decorazione architettonica, e compaiono insieme già in epoca romana, ad esempio a Villa Adriana a Tivoli. Questa duplice presenza ricorre pure nell'arte paleocristiana, ad esempio nella parte frontale del sarcofago proveniente dal Laterano ma attualmente conservato nelle Grotte Vaticane, che raffigura *Cristo in trono sopra un'allegoria del cosmo* ai cui lati sono rappresentate scene dell'Antico e del Nuovo Testamento. In questa opera del IV secolo, Cristo è circondato dalla vite che si appoggia sulle due colonne accanto a lui, mentre su quelle agli estremi si avvolgono tralci di edera con frutti.

Se per la Vite l'interpretazione come simbolo dell'Eucarestia non risulta problematica, meno ovvio il discorso per l'edera. Io credo che l'utilizzo di questa pianta alluda alla Resurrezione; infatti già i primi cristiani la collocavano non di rado sulle loro sepolture quale auspicio di vita eterna, dal momento che l'edera si associava tradizionalmente all'idea di tenacia, come ricorda anche Plinio nella sua *Storia Naturale* . Tale interpretazione si applica bene con la decorazione da un certo numero di sarcofagi paleocristiani che presentano edera e vite, benché in genere al motivo non viene attribuita alcuna valenza simbolica e di solito è descritto come semplice ornamento di tipo vegetale . Un'opera che mi sembra confermare l'ipotesi sul simbolismo dell'edera è la tavoletta d'avorio nella cui parte superiore sono rappresentati i *Soldati assopiti a guardia del Santo Sepolcro* (fig. 10) nel Museo di Arti Applicate del Castello Sforzesco di Milano. Qui infatti vediamo una rigogliosa pianta di edera con i suoi frutti raggiungere il tetto del Santo Sepolcro. È difficile in questo caso considerare la presenza della pianta un semplice elemento decorativo di riempimento, anche se coloro che hanno studiato l'opera non spiegano la sua presenza.

Dopo alcuni secoli il binomio edera/vite riappare in Francia. E' proprio nel XIII secolo, quando si comincia a rappresentare la flora in maniera individuabile, compare l'edera con i suoi frutti accanto alla vite ad esempio in un portale della Cattedrale di Noyon, come pure in altre strutture architettoniche. Per quanto riguarda l'Italia conosco un solo esempio in cui le due piante appaiono nella stessa struttura: due formelle che costituivano il coro della cattedrale di Siena e attualmente si conservano nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena: rilievi databili poco dopo la metà del XIII secolo. Una raffigura il volto di un papa e presenta una sorta di cornice quadrata con foglie e frutti di edera, mentre l'altra mostra foglie di vite e grappoli d'uva attorno ad un busto femminile, in genere identificato come simbolo della Chiesa, circondato dai simboli dei quattro evangelisti.

8

6. Terzo pilone (parte bassa), Orvieto, Cattedrale.

7. Primo pilone (parte centrale).

8. Quarto pilone (parte centrale).

9. *Edera* (primo pilone).

9

È davvero ammirevole la complessità della struttura compositiva e la ricchezza dei riferimenti iconografici nei rilievi orvietani, e non c'è dubbio che una struttura del genere richiedesse un'elaborazione concettuale puntuale da parte del committente. Modelli più antichi possono spiegare la raffigurazione dei piloni centrali, ed è probabile infatti che l'*Albero di Jesse*, e forse anche quello accanto con storie del *Nuovo Testamento*, possano essere spiegati con il programma elaborato da dotti domenicani come Ugo di San Caro. Oltre a dare forma visibile alla verità teologica dell'Incarnazione di Cristo, il programma sembra voler riproporre il linguaggio simbolico di tradizione greca utilizzandolo in ambito della iconografia cristiana. Tutto ciò non sembra sufficiente però a spiegare gli straordinari rilievi orvietani, che illustrano la *Bibbia* dalla *Genesi* all'*Apocalisse* entro quattro alberi simbolici. Conviene quindi guardare alla forma che dà la struttura, l'albero, e il valore che esso assume per gli scrittori cristiani dalla fine del dodicesimo agli inizi del quattordicesimo secolo.

Tra i testi del periodo che hanno fatto particolare riferimento all'albero per proporre immagini adatte a riflessioni spirituali si possono ricordare quelli di Gioacchino da Fiore e di san Bonaventura. Nell'opera del primo, vissuto nella seconda metà del XII secolo, due caratteristiche richiamano le rappresentazioni orvietane. La principale è ovviamente l'importanza che questo autore dava ai diagrammi, la seconda è il

contenuto profetico. Tra gli alberi presenti nelle opere di Gioacchino possiamo ricordare l'*Albero dei due avventi di Cristo* (fig. 11) nel *Libro delle figure*, che nasce da Adamo e lungo l'asse centrale mostra Cristo due volte: la prima al momento della sua Incarnazione-Morte-Resurrezione e infine con il secondo avvento di Cristo (Resurrezione dei morti e Giudizio Universale). Sotto un certo aspetto questa immagine da sola esprime il concetto che viene espresso dai quattro alberi orvietani nel loro insieme: la Storia della salvezza da Adamo fino all'Apocalisse.

Quanto a san Bonaventura, è noto che egli fosse l'autore del *Lignum vitae* o della *Vitis mystica*, opere in cui la forma della pianta determina la struttura dell'argomentazione. Scrive in proposito Lina Bolzoni: "Il *Lignum vitae* porta...alla luce nessi insospettati eppure, io credo, fortemente operanti nella cultura medioevale, ad esempio il nesso fra certe immagini della memoria e le tecniche di meditazione, della trasformazione interiore; il nesso, in altri termini, fra arte della memoria e mistica. Si capisce allora perché il *Liber figurarum* di Gioacchino da Fiore sia uno dei più famosi Bilderbücher. Il rapporto fra parole e immagini che esso realizza serve infatti a rendere immediatamente visibile il sistema delle corrispondenze profetiche che l'autore individua tra le vicende bibliche, i fatti storici antichi e le diverse età del mondo. L'avvento dei tempi nuovi diventa così, oltre che un oggetto di meditazione, il persuasivo risultato di una rete di relazioni che l'immagine evidenzia." Mi sembra interessante ricordare una riflessione di Joseph Ratzinger, sulla interpretazione bonaventuriana del rapporto tra Antico e Nuovo Testamento. La sua è diversa, ad esempio, da quella di Agostino: " ..bensì si stabilisce anche una corrispondenza tra la storia dell'Antico Testamento e quella del Nuovo Testamento, che Agostino, questa volta, aveva rifiutato (*De civitate Dei*, XVIII, 52, CC 48, pp. 650 ss. [PL 41 614 ss.] cfr. par. 14, II, 1. La presa di posizione completamente opposta di Bonaventura diviene evidente in XV, 11, p. 400a; 12-18, p. 400; 22, p. 401; si veda inoltre in grande schema in XVI). Antico e Nuovo Testamento si rapportano l'uno all'altro come <<albero ad albero, come lettera a lettera, come seme a seme. E come l'albero ha origine dall'albero, il seme dal seme e la lettera dalla lettera, così il Testamento dal Testamento (*Hex.*, XV, 22, p. 401b)".

Nella *Vitis mystica* di san Bonaventura la struttura della pianta e i suoi elementi segnano l'itinerario di un discorso che riguarda la passione di Cristo. Nel primo capitolo si afferma: "(capitolo I. Delle proprietà della vite) 1. Io sono la vera vite (Giov. XV, 1). Con l'aiuto di nostro Signor Gesù Cristo, esaminiamo alcune proprietà della vite terrestre, nella loro analogia con la vite celeste. Considereremo non solo le proprietà generalmente insite nella vite, ma anche quelle che riguardano la cultura esterna di essa". Conseguentemente l'autore tratta nei tre capitoli successivi della potatura, degli scavi intorno alla vite e della legatura. Questi argomenti ci fanno capire come l'albero non è soltanto una figura simbolica ma anche una forma che aiuta a svolgere un discorso ordinato intorno ad esso.

Che una rappresentazione schematica possa facilitare la memorizzazione e servire a svolgere riflessioni mistiche lo dicono autori come il domenicano Giovanni da San Gimignano, vissuto tra gli ultimi decenni del XIII secolo e i primi di quello successivo. Secondo questo frate: "Ci sono quattro cose che aiutano l'uomo a ben ricordare. La prima è che egli disponga le cose che desidera ricordare in un certo ordine. La seconda è che aderisca ad esse con passione. La terza è che le riporti in similitudini insolite. La quarta è che le richiami con frequente meditazione".

La prima osservazione è quella che permette di capire il senso della rappresentazione orvietana: esporre la Bibbia in ordine. Per raggiungere questo obiettivo è stata utilizzata l'immagine di quattro piante. Così disposti i temi biblici possono essere interpretati secondo una lettura 'tipologica', che confronta *Antico* e *Nuovo Testamento*. D'altronde proprio questo è il senso dell'*Albero di Jesse*, qui presentato in una forma ampliata che comprende anche l'albero sul terzo pilone, quello neotestamentario. La forma delle piante, il loro contenuto simbolico in quanto edera o vite, la presenza di figure che osservano le scene, come gli angeli sul terzo pilone, sono tutti elementi destinati ad aiutare la riflessione sulla verità e sulla fede.

Difficile ipotizzare chi avesse progettato l'esposizione biblica orvietana in quattro alberi, si può però provare a chiarire la collocazione cronologica. Se per l'idee che ispirano gli alberi centrali si può pensare a un autore al quale era ben conosciuta la produzione delle Bibbie francesi, come poteva essere Ugo di San Caro, e concordare con l'ipotesi di Taylor che il prototipo di quell'iconografia dell'*Albero di Jesse* sia stato elaborato a Orvieto verso il 1262-3, per la progettazione dell'insieme dei quattro piloni bisogna però spingersi più avanti. Come abbiamo visto l'impaginatura delle scene è diversa, richiama composizioni affrescate in chiese italiane, non vetrate francesi. La concezione di questo programma probabilmente si colloca poco prima della loro realizzazione, verso la fine del XIII secolo o l'inizio del XIV. Non sappiamo chi ne poteva essere l'autore, o l'ambiente di riferimento. Vi sono indizi sia in direzione dell'ambiente francescano che di quello domenicano. Ovviamente si può pensare ai francescani perché san Bonaventura è stato l'autore che con i suoi testi ha maggiormente influenzato le arti figurative, ai domenicani perché a Orvieto c'era un importante *Studium* domenicano e perché sono i frati dell'ordine che in questo periodo sono interessati maggiormente a 'l'Arte della memoria'.

10. Gioachino da Fiore, *Albero dei due avventi di Cristo*, in *Liber figurarum*, ms., Reggio Emilia, Biblioteca del Seminario Vescovile.

(1) Sull'affresco dell'albero di Jesse a Sopocani, in cattive condizioni di conservazione, vedi M. D. TAYLOR, *A historiated tree of Jesse,* Dumbarton Oaks Papers, XXXIV-XXXV, 1980-1981, pp. 125-176 (in part. pp. 128, 160-161). L'opera viene datata verso il 1268. Sugli affreschi della chiesa in generale vedi T. VELMANS, *Sopocani,* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale,* X, Roma 1999, pp. 783-786. Riguardo alle *Ore Salvin* (London, Brit. Mus. Add. 48985, proviene dalla collezione Chester Beatty), vedi N. MORGAN, *Early Gothic Manuscripts,* 2, 1250-1285, London 1988, fig. 286, cat. 158. L'opera viene datata al 1270.

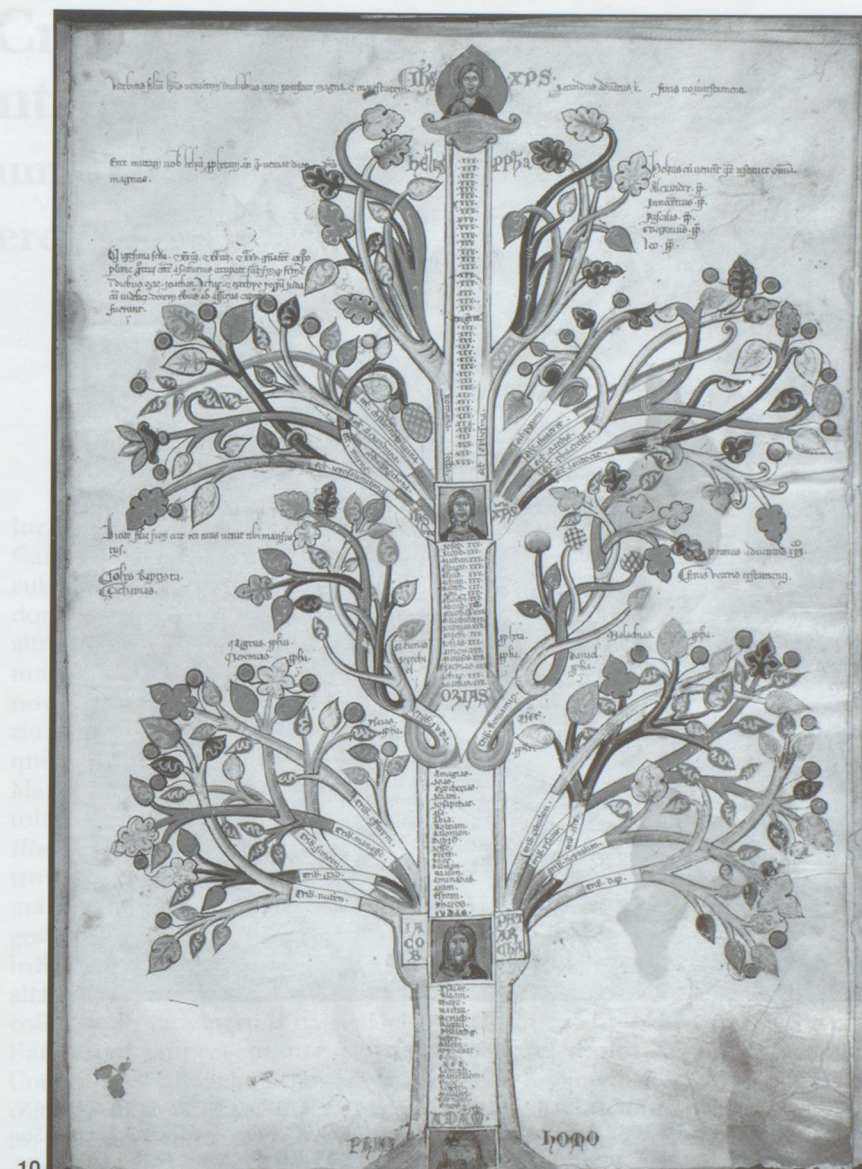
(2) Per la Bibbia Lambeth vedi C. R. DODWELL, *The Canterbury School,* 1954, p. 89; C. R. DODWELL, *The great Lambeth Bible,* Londra 1959, p. 126; M. RICKERT, *Painting in Britain in the Middle Ages,* Harmondsworth 1965, pp. 75, 77-8; C. R. DODWELL, *The Pictorial Art of the West 800-1200,* New Haven - Londra 1993, pp. 347-352. E' interessante rilevare che Dodwell ritiene possibile che l'autore delle miniature della Bibbia Lambeth sia Cedric e che costui possa aver incontrato san Bernardo nel monastero di Lissies nel 1146; Dodwell, 1993, p. 352.

(3) P. TOSCHI, *Corpus Domini, festa del,* in *Enciclopedia Cattolica,* IV, 1950, col. 611-614 e Taylor, 1980-1981, p. 151.

(4) I. BIFFI, *Figure medievali della teologia,* Milano 1992, pp. 159; *Hugues de Saint-Cher (1263+) bibliste et theologien,* a cura di L. J. BATAILLON, G. DAHAN, P. M. GY, Turnhout 2004; G. DAHAN, *Les textes bibliques dans le lectionnaire du 'prototype',* in *Aux origines de la liturgie dominicaine - Le manuscrit de Santa Sabina,* XIV, L 1, a cura di L. E. BOYLE e P. M. GY, pp. 159-162.

(5) Taylor, 1980-1981, p. 154.

(6) TOMMASO D'AQUINO, *Expositio super Isaiam ad litteram,* XI, in *S. Thomae Aquinatis Opera Ominia*, V, a cura di R. Busa, Stoccarda 1980, p. 66 vv. 25-50. Vedi n. 10 parte prima.

(7) In Toscana colonne del genere in precedenza erano state realizzate per il Battistero di Pisa e il Duomo di Lucca. Bisogna infine rilevare che se non sulle colonne accanto alle porte, questa forma trovava spazio sui montanti del portale, o pure in zone ad essi adiacenti. Un esempio illustre, risalente alla fine del XI secolo, il portale dell'Abbazia di Montecassino (ma si veda anche il Duomo di Modena e San Marco a Venezia). Anche in questo riguardo l'opera orvietana può dirsi straordinaria, perché in nessun altro caso veniva dato spazio così ampio allo sviluppo del tema. Riguardo al motivo dei *peopled scrolls,* vedi J. M. C. TOYNBEE, J. B. WARD PERKINS, *Peopled scrolls: a Hellenistic motif in imperial art,* Papers of the British School of Rome, XVIII, Londra 1950, p. 35. M. SEIDEL, *Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade,* in "Jahrbuch der der Berliner Museen", 1969, XI, pp. 81-160; ed. it. *Tra la Francia gotica e l'antica Roma - Le colonne della facciata del Duomo di Siena,* in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento - Volume 2: Architettura e Scultura,* Venezia 2003, pp. 293-344.

10

(8) L'identificazione della vite sul quarto pilastro è assai comune, più raramente si osserva che la pianta del primo pilastro è un'edera: Carli, 1947, p. 42; Taylor, 1970, A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade in Orvieto,* München - Berlin, 1996, pp. 123, 125.

(9) L'opera quando si trovava nel Museo Lateranense aveva il numero d'inventario 174. Essa è databile tra 350 e 375 per G. BOVINI H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlichen Sarkophagen, i, Rom und Ostia,* Wiesbaden 1967, pp. 274-6.

(10) D. FORSTNER, *Die Welt der Christlichen Symbole,* Innsbruck, Vienna 1977; Plinio, *Storia Naturale,* 16, 62.

(11) Tale binomio mi pare si riscontri spesso in Francia. Consultando B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophagen, III, Frankreich Algerien,* a cura di T. Hubert, Mainz a. R. 2003, ho trovato le seguenti opere in Francia: 2, p. 1; 187, p. 98; 189, pp. 99-100; 190, p. 100; 192, p. 101; 256, pp. 129-130; 377, p. 180; 381, p. 181; 440, p. 206; 501, p. 238. In questi esempi le piante sono considerate semplicemente come ornamentazione di tipo vegetale, ma ciò mi sembra riduttivo. Vi sarebbero inoltre i sarcofagi in cui un ramoscello d'edera con due foglie si lega a una corona d'alloro. Tra questi quello del vescovo Exuperantius, attualmente nella Cattedrale di Ravenna, databile al terzo decennio del Quattrocento: vedi J. KOLLWITZ, H. HERDEJRGEN, *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum, II, Die Ravennatischen Sarkophage,* Berlino 1979, pp. 61-2, 125, 142 (cat. B 9); altri sarcofagi ravennati con la medesima decorazione, *ibidem,* vedi cat. B 5, B 10, B 11, B 13, B 18, B 19, B 30. La stessa rappresentazione iconografica, una corona d'alloro legata a un ramo di edera con due foglie, si vede nel mosaico absidale di San Clemente. La semplice rappresentazione della foglia d'edera in circolo si riscontra nelle vasche di porfido riutilizzate come altari o come sarcofagi (Roma, S. Bartolomeo a Isola e SS. Giovan-

11

11. ***Soldati assopiti a guardia del Santo Sepolcro*, particolare di tavoletta in avorio, Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arti Applicate.**

ni e Paolo), vedi R. DELBRUECK, *Antike Porphyrwerke*, Leipzig 1932, pp. 155, 168. Queste opere sono state probabilmente il modello della foglia d'edera entro un circolo che si vede nelle tombe normanne di Guglielmo I ed Enrico VI, vedi J. DEER, *The dynastic Porphyry Tombs of the Norman period in Sicily*, Cambridge (Ma), 1959, pp. 75-6.

(12) H. BRANDENBURG, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in *Il Millennio Ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai carolingi*, a cura di C. Bertelli, Milano 1987, pp. 80-129 (in part. pp. 118, 129 n. 79): inizi del V secolo. A questo testo si rinvia per una nota bibliografica che può essere integrata con: O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate*, Milano 1978, pp. 119-120.

(13) Per quanto riguarda l'epoca romana come villa Adriana a Tivoli, vedi Middeldorf Kosegarten, 1996, pp. 123, 125. Per le cattedrali francesi vedi L. BEHLING, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Colonia 1964, pp. 44, 55, 69 (edera e vite a Reims, fig. LXXVIII a), pp. 84-85 (edera e vite a Noyon, figg. XCIV, XCVIb). L'autrice ricorda inoltre Reims, dove edera e vite si trovano all'interno della cattedrale ma non una accanto all'altra.

(14) A. MIDDELDORF-KOSEGARTEN, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330*, Monaco 1984, pp. 53-54, 335-336.

(15) Middeldorf Kosegarten la riconosce come edera: 1984, pp. 336 (335 vite). La figura è interpretata come la Chiesa (*Ecclesia*) da V. LUSINI, *Il Duomo di Siena*, Siena 1911, p. 95; E. CARLI, *Lapo, Donato e Goro*, in "La Critica dell'Arte", III, VIII, 29, 1949, pp. 177-191; come Chiesa e simboli degli Evangelisti da E. CARLI, *Duomo di Siena*, Siena 1979, p. 53; mentre Middeldorf Kosegarten (1984, pp. 53-54) preferisce descriverla come busto di figura femminile circondato dagli Evangelisti, ricordando che I. G. SUPINO, *Arte pisana*, Firenze 1904, pp. 182 ss., la interpretava come Maria. L'edera anche senza la vite appare raramente nella scultura italiana coeva. Possiamo ricordare però il caso della Prudenza del pulpito del Duomo di Pisa: vedi Behling, 1964, p. 44.

(16) L. TONDELLI, M. REEVES, B. HIRSCH REICH, *Il libro delle figure dell'Abate Gioacchino da Fiore*, Torino 1953; M. REEVES, *The <<figurae>> of Joachim of Fiore, Genuine and Spurios collections*, Medieval and Renaissance Studies, III, 1954, pp. 170-199. F. D'ELIA, *Gioacchino da Fiore - Un maestro della civiltà europea*, Soveria Mannelli 1999, p. 123. M. REEVES B. HIRSCH REICH, *The <<figurae>> of Joachim of Fiore*, Oxford-Warburg Studies, Oxford 1972. Possiamo inoltre ricordare i due alberi affiancati, sempre nel Libro delle figure, dell'Ordine dei Patriarchi e dell'Ordine degli Apostoli.

(17) D'Elia, 1999, p. 126: "[L'albero dell'umanità] Rappresenta, dal basso in alto, i protagonisti e le istituzioni della storia della salvezza. Da Adamo sino a Gesù Cristo si svolge il tempo dell'Antico Testamento... Dalla prima venuta di Gesù Cristo sino alla fine della storia si svolge il tempo del Nuovo Testamento..."

(18) L. BOLZONI, *La Torre della Sapienza*, Kos, III, 1987, 30, pp. 55-56.

(19) J. RATZINGER, *San Bonaventura - La teologia della storia*, Firenze 1991, p. 46.

(20) In F. A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino 1972, p. 79. In questo passo Giovanni da San Gimignano illustra proprio i concetti di Tommaso d'Aquino. La citazione si riferisce alla *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", II, 1939, p. 164.

(21) Vedi Yates, 1972 e L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, Torino 2002, pp. 103-104: "Abbiamo sicure testimonianze che, fra Due e Trecento, nel convento pisano di Santa Caterina, si conoscono sia le antiche tecniche dell'arte della memoria, quelle descritte nella *Rhetorica ad Herennium*, attribuita a Cicerone, sia la moderna rielaborazione che ne avevano fatto grandi maestri domenicani come Alberto Magno e Tommaso d'Aquino; i Domenicani pisani contribuiscono con la pratica e con gli scritti a questa nuova stagione dell'arte della memoria, in cui gli insegnamenti classici vengono ricreati a **immagine e** somiglianza delle nuove esigenze dottrinali e persuasive". Vedi anche K. A. RIVERS, *Preaching the memory of Virtue and Vice*, Turnhout 2010, pp. 73-146, 321-333, che tratta ampiamente ciò che riguarda i Francescani; M. CARRUTHER, *The Book of Memory*, Cambridge 1990, ed. cons. 2008, pp. 81-84, 155, 192-193.

La difesa della Cristianità in un dipinto attribuito al Mantegna.

A proposito del monumento equestre di Mattia Corvino in un affresco oggi perduto a Roma

Manga Pattantyús

In the Campo dei Fiori in Rome there still stands a building whose façade facing the Cancelleria once carried a 15th century fresco of Mattias Corvinus on horseback. *The picture was mentioned by numerous observers, including the famous collector Paolo Giovio, and was later – though not because of Giovio himself — attributed to Andrea Mantegna. Destroyed during the 16th or 17th century, the image survives in a water colour copy found in a Barberiano codex in the Biblioteca Apostolica Vaticana.*
This essay documents the author's attempts to establish links between the pictorial programme and the siting of the original fresco, in a context during the first half of Corvinus' reign when a depiction of the subject must have appeared opportune from both a Roman and a Hungarian point of view. In the author's opinion, the cardinal's palace which previously stood on the site of the Cancelleria and its first occupant, Cardinal Lodovico Trevisan, Camerlengo and commander of the papal fleet, must have been connected, directly or indirectly, with the commission for the fresco. Trevisan, by fighting in person against the Turks outside Nándorfehérvár (the medioeval Hungarian Belgrade), was at the forefront of the church's struggles against the Ottoman invasion. He also maintained personal relations with humanist figures of the early 15th century such as Francesco Barbaro, Francesco Filelfo and Guarino Veronese, which may have led him into contacts with Hungary and Hungarian humanists.

"Effigies eius armata equestris, luculentissime depicta Romae in Campo Florae, / Contra Podium cubiculi mei in angulo Laurentianae domus spectatur, / Ad quam arridet altera persimilis Andreae Mantiniae manu picta, / Quae in Musaeo nostro conspicitur"[1]. Il famoso collezionista Paolo Giovio conclude con queste righe il capitolo scritto su Mattia Corvino nella sua opera intitolata "*Elogia virorum bellica virtute illustrium*". Un simile accenno si trova non solo in questo capitolo, ma anche nella descrizione delle gesta di tutti gli eroi in cui l'autore informa il lettore, nonchè delle altre immagini dell'eroe presentato collocate in varie parti d'Italia[2]. Dell'affresco[3] rappresentante Mattia Corvino a cavallo, che ornava la facciata di un palazzo fin dal XV secolo, ubicato in una piazza pubblica romana, è questa la prima menzione, che risale al 1551 (fig. 1). La rappresentazione equestre e il nome di Andrea Mantegna appaiono citati assieme per la prima volta qui, sebbene il Giovio non attribuisse l'affresco direttamente al Mantegna.

Nel 1925 Jolán Balogh, nota specialista dell'arte rinascimentale ungherese, descrisse correttamente il problema osservando che il Giovio non affermò affatto che l'affresco romano fosse opera del Mantegna[4]. In un successivo intervento invece più che alle righe del Giovio, Balogh si riferiva[5] alle descrizioni di un altro testimone seicentesco, Giulio Mancini, che attribuì effettivamente l'affresco ad Andrea Mantegna. In questo caso Jolán Balogh non si preoccupava del fatto che, fra i testimoni[6], il Mancini[7] era l'unico ad indicare il Mantegna come l'autore del dipinto. Evidentemente la studiosa si accontentava del fatto di aver trovato un testo autorevole dove l'affresco romano era legato al Mantegna.

Il Mancini, a circa centocinquant'anni di distanza dalla presumibile data dell'opera ebbe l'informazione sulla paternità al Mantegna di seconda mano, forse proprio in base alle righe sopracitate del Giovio[8]. Altrimenti sarebbe difficile spiegare il fatto che il Mancini ricordasse l'immagine del re come "ritratto" in tre sue scritture diverse[9] senza menzionare il cavallo oppure la scena, analogamente al Giovio che definì la rappresentazione come ritratto[10]. Che l'*Elogia* del Giovio fosse opera ben conosciuta ancora nel XVII secolo, lo dimostra proprio il caso dell'affresco in osservazione: nella parte inferiore dell'unica copia ad aquarello rimastaci del dipinto (Cod. Barb. Lat. 4423, Biblioteca Apostolica Vaticana) opera di un anonimo del XVII secolo, si può leggere questa frase: *"Matthia Corvino dipinto in una casa a mano manca all'entrar della strada del Pellegrino, della qual pittura ne fa' menzione il Giovio"*[11].

L'accettazione della paternità al Mantegna ha determinato la datazione dell'opera legandola al soggiorno romano del pittore, tra 1488 e 1490[12]. E poiché prima di questa data non risulta un'attività dell'artista nell'Urbe, la storia dell'arte non ha tenuto conto dell'eventualità di una datazione precedente.

Nell'acquarello si vede Mattia Corvino a cavallo, che alza la spada con la destra alzata come per colpire i nemici. Sopra la sua testa un angelo sorregge la corona, e ai lati appaiono un altro angelo e una figura demoniaca, con iscrizioni contenenti versetti brevi che spiegano la composizione: Mattia ha il compito di difendere la religione cristiana per poter andare in paradiso, altrimenti rischia l'inferno. E mentre l'angelo e il demonio lottano per convincere il re, Mattia deve gover-